SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT

TARIFFA R.O.C. – POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE AUT.MBPA/LO-NO/150/A.P./2016 ART.1, COMMA 1 S/NA

LE ORME 1971 2021

50 ANNI DI COLLAGE

STEVEN WILSON
WHERE ARE YOU GOING?

KATE BUSH
NEVER FOR EVER

JOHN MARTYN
OLTRE IL FOLK

FLOWER KINGS
ISLANDS

NECRONOMICON
IL CULTO TEDESCO

ELLESMERE
UN VIAGGIO MAGICO

CAPITOLO 6
PROG ITALIA 70

E INOLTRE: VIOLA NOCENZI • TEARS FOR FEARS • MOTORPSYCHO • BACIO DELLA MEDUSA • ROVESCIO DELLA MEDAGLIA • WITCHWOOD • BUDDY MILES • IAN MOSLEY • ARTI & MESTIERI • GAZPACHO • VEMM • FESTA MOBILE • PROG STRIPS: VDGG/THE EMPEROR IN HIS WAR-ROOM

Sprea EDITORI

PROG ROCK ITALIA
Il meglio del Progressive Italiano

I GIOIELLI DELLE BAND ITALIANE CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL PROGRESSIVE ROCK ANNI '70

AUDIO RIMASTERIZZATO DAI NASTRI ANALOGICI
ARTWORK ORIGINALE CON BOOKLET E OBI STRIP
EDIZIONI NUMERATE CON VINILE BLACK E COLOURED 180G
EDIZIONE LIMITATA TEST PRESSING

VOLUME 3 **LE ORME** COLLAGE

50° ANNIVERSARIO

VOLUME 2 **LOCANDA DELLE FATE** FORSE LE LUCCIOLE NON SI AMANO PIÙ

VOLUME 1 **IL BALLETTO DI BRONZO** YS

ADV: www.filippovezzali.com

USM UNIVERSAL STRATEGIC MARKETING
UNIVERSAL MUSIC GROUP

INFO E SHOP ONLINE: WWW.PROGROCKITALIA.COM

WELCOME

E 34!

F. DESMAELE

Inizia un nuovo anno insieme, come millesimo il sesto anche se il compleanno sarà a giugno 2021. Nell'editoriale del numero 28, il primo del 2020, parlavo delle iniziative che si sarebbero dovute svolgere nei seguenti 12 mesi con «**Prog**» Italia come partner attivo… dal tour dei Van der Graaf Generator a quello dei Lazuli, dal **2Days Prog+1** di Veruno al **Progressivamente Free Festival** di Roma. Inutile dire che nessuno poteva prevedere un anno tellurico come quello appena concluso, funestato dal Covid-19. Però non aspettiamoci troppo dal neonato 2021, non vorrei che si facesse prendere dall'ansia di prestazione e cominciasse a scalciare forte.

Da questo numero riprendiamo la rubrica **Prog Strips**, che presenta un brano progressivo a fumetti, che in precedenza ci aveva dato *RIP* del BMS, *La luna nuova* della PFM, *L'uomo* degli Osanna, *Luglio agosto settembre (nero)* degli Area e *Sospesi nell'incredibile* delle Orme. Ora ricominciamo con un pezzo dei leggendari **Van der Graaf Generator**, la lunga e oscura ***The Emperor In His War Room*** **H** da TO HE WHO AM THE ONLY ONE: per entrare bene nell'atmosfera i fumetti sono preceduti dalla traduzione del testo in italiano. In questo caso i disegni sono a cura di **Lorenza Ricci**, classe 1997, che da piccola sognava di fare l'artista di strada, poi ha scoperto il sole e si è chiusa in casa a disegnare. Dopo aver conseguito il diploma di liceo artistico, studia alla Scuola Romana dei Fumetti e si destreggia tra diversi lavori: copertine per l'evento sui giochi di ruolo *Giù la Scheda*, illustrazioni per LAV, UILPA, la rivista indipendente «Grog» e tavole di fumetto per il collettivo EmergeImmerse. Disegna con qualunque cosa le capiti sotto mano e su qualsiasi superficie, ma si specializza nel guazzo (gouache) e nel digitale. Ha realizzato al Progressivamente 2019 sei disegni in contemporanea ai concerti di **Gianni Nocenzi** del BMS (*Phobia*), **Arturo Stalteri** dei Pierrot Lunaire (*In un attimo un istante di quiete*), **Semiramis** (*Sussurri*), **Reale Accademia di Musica** (*Specchi*), **Sterbus** (*Sterbus*), **Karmamoi** (*Echo*). Grande appassionata di rock progressivo, ha creato le nuove copertine delle ristampe di DEDICATO A FRAZZ LIVE dei **Semiramis** e di DETERMINAZIONE dei **Divae**.

Comunque sia, un grande augurio lo faccio a tutto il nostro "popolo", che ha contribuito a farci rimanere in piedi, barcollanti, come tutte le realtà lavorative, ma non sconfitti, anzi… il nostro editore ha confermato la rivista per tutto il 2021 e se le cose lo permetteranno ho voglia di spingere ancora di più sull'acceleratore con iniziative sul territorio… non lascerò certo nulla di intentato per andare avanti, come molti, fortunatamente, auspicano. Grazie di tutto e a presto…

Come sempre la musica degli artisti in questo numero è presente sul nostro canale di Spotify.

Buon ascolto
Guido Bellachioma
bellak@alice.it

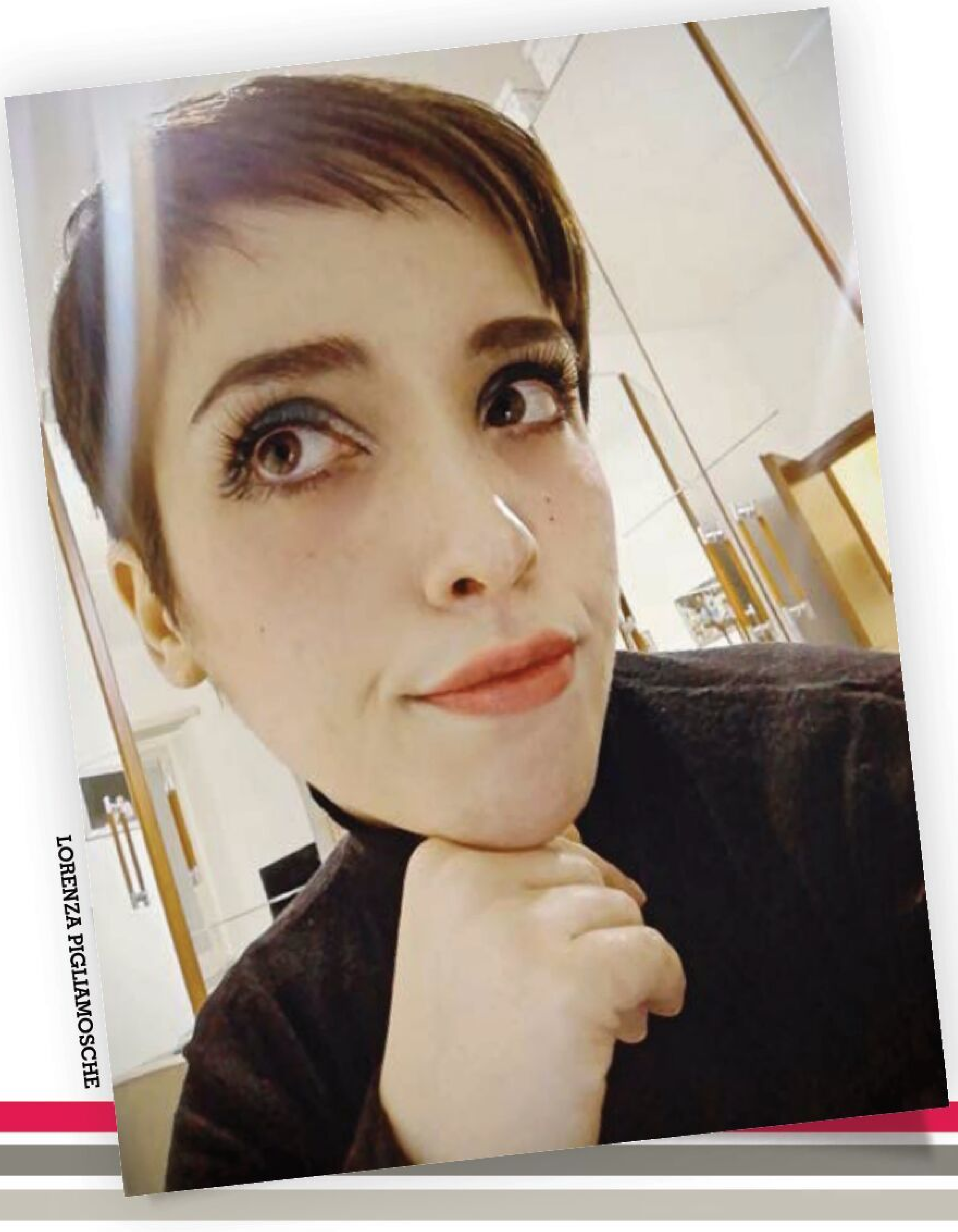
STONEMUSIC.IT

TROVI I SUONI DI PROG ANCHE SUL WEB
OGNI GIORNO SU **STONEMUSIC** TANTI CONTENUTI **ESCLUSIVI** E UNA COMMUNITY DI **1 MILIONE** DI APPASSIONATI DI ROCK COME TE!
TI ASPETTIAMO!

WWW.STONEMUSIC.IT

SOCIAL
STONEMUSIC.IT

STREAMING & SHARING
STONEMUSIC.IT



LORENZA PIGLIAMOSCHE

Lorenza Ricci è una delle migliori realtà del disegno in Italia, applicato anche alla musica, di cui è grande consumatrice.

RECOVERED

COPERTINE RIPENSATE
DI **GIULIANO PICCININNO**
(IT.LINKEDIN.COM/IN/GIULIANO-PICCININNO-1A795122)

GOBLIN REBIRTH
ALIVE (settembre 2020)

Versione originale 2016

SOMMARIO

#34 · PROG ITALIA 2021

5 COVER STORY: LE ORME 1971-2021
50 anni di COLLAGE

24 STEVEN WILSON
Where are you Going?

31 FESTA MOBILE
Le storie di un antico viaggio

34 NECRONOMICON
Le due vite del culto

40 BACIO DELLA MEDUSA
ANIMACUSTICA

43 PROG STRIPS. VDGG
The Emperor in His War Room

52 ELLESMERE
Viaggio nell'ignoto

54 FLOWER KINGS
L'isola dei fiori

60 ROVESCIO DELLA MEDAGLIA
CONTAMINAZIONE 2.0

62 ARTI & MESTIERI
Sotto il cielo del sol levante

64 WITCHWOOD
L'anima del rock "errante"

66 KATE BUSH
Niente è per sempre

76 BUDDY MILES
Hendrixiana II

82 IAN MOSLEY
Una lunga storia

88 JOHN MARTYN
Oltre il Folk

92 MOTORPSYCHO
THE ALL IS ONE

96 VIOLA NOCENZI
La bellezza finalmente

98 TEARS FOR FEARS
La magia del numero 3

102 GAZPACHO
Il pensiero che uccide

106 VEMM
L'arte del compromesso

108 CAPITOLO 6
Quei frutti "strani"

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE
SOLO PER PC E MAC
A SOLI 14,90 €
DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital

IL N° 35 SARÀ IN EDICOLA DAL 19 MARZO 2021

COVER STORY

LE ORME

1971-2021

Manifesto del settimanale «Ciao 2001», pubblicato alla fine del 1971.

Cartolina promozionale della Philips, gennaio 1972. La foto, realizzata da Armando Gallo, vede Le Orme davanti al Pavillion di Piccadilly Circus/Londra (dicembre 1971).

50 ANNI DI COLLAGE

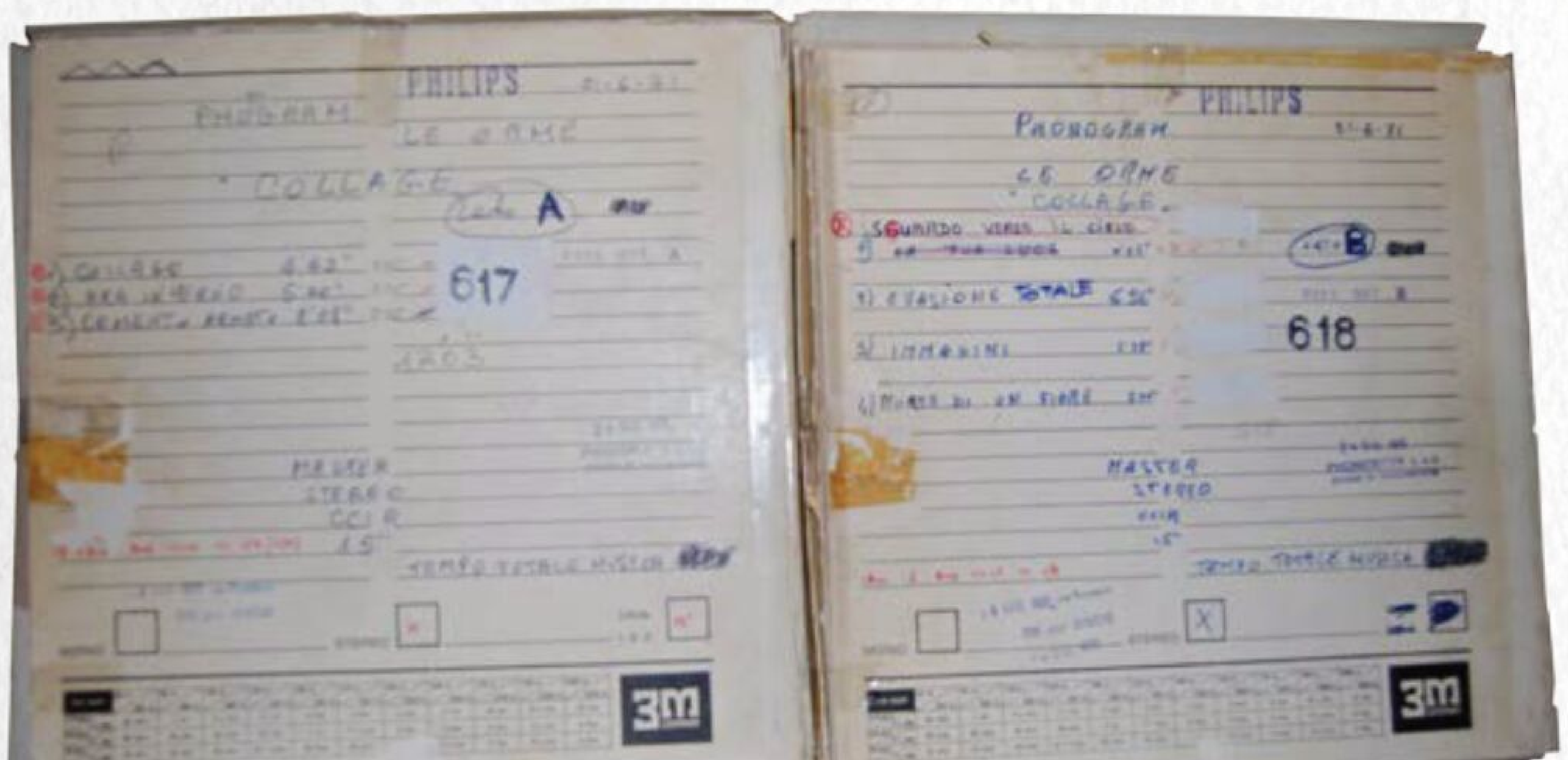
LE ORME

1971-2021 50 ANNI DI COLLAGE

«Prog» Italia vuole anticipare questo 50ennale per iniziare bene il 2021, tanto per rimanere legati alla "nostra" musica ed esorcizzare il resto degli accadimenti. Ripercorriamo le storie musicali di, in ordine alfabetico, **Michi Dei Rossi**, **Tony Pagliuca** e **Aldo Tagliapietra**, che con l'ausilio fondamentale del **M° Gian Piero Reverberi** crearono sette brani ormai impressi nella memoria collettiva: *Collage*, *Era inverno*, *Cemento armato*, *Sguardo verso il cielo*, *Evasione totale*, *Immagini*, *Morte di un fiore*. Alcuni materiali dello speciale sono stati prodotti per l'occasione o qualche anno fa, altri provengono direttamente dalle riviste che nel 1971 parlavano del gruppo in diretta, come «Ciao 2001» o «Qui Giovani». In quel caso abbiamo lasciato quasi intatto il linguaggio, che a leggerlo oggi in alcuni passaggi fa un po' sorridere, ma che contribuisce a ritrovare la magia di quei momenti, anche ingenui e non così costruiti come oggi.

Il 29 gennaio 2021 la Universal pubblica COLLAGE in PROG ROCK ITALIA, collana con il meglio del progressive italiano anni 70 dal proprio catalogo (EMI, Manticore, Polydor, Harvest, Philips, Harvest, Mercury, Columbia etc.). L'audio è rimasterizzato dai nastri analogici originali e disponibile in edizione limitata e numerata con vinile 180 g, sia colorato che nero. È incluso anche il 45 tratto da COLLAGE, ovvero *Sguardo verso il cielo / Cemento armato* (Philips 6025 048, versione editata di 4'27" invece degli 8'08" del 33 giri). Da sottolineare lo sforzo compiuto da Davide Benetti, che lavora al catalogo Universal, curatore dell'iniziativa, per recuperare i nastri originali, oltre al lavoro certosino per ottenere il miglior audio possibile. Il risultato è al livello dei restauri sonori internazionali. La prima uscita è stata il 27 novembre 2020 con YS del Balletto di Bronzo e tutti gli album che usciranno saranno prodotti in questo modo. La terza doveva essere FELONA E SORONA, sempre ovviamente delle Orme, ma Guido Bellachioma ha chiesto a Benetti di posticiparlo e sostituirlo con COLLAGE, in modo da operare in sinergia per festeggiarlo insieme. FELONA E SORONA sarà una delle prossime uscite di questa collana.

NEL SETTEMBRE 1971 LA PHONOGRAM ITALIANA (PHILIPS 6323 007 L) PUBBLICA **COLLAGE**, ALBUM MANIFESTO DEL ROCK SINFONICO, CHE SIN DALLA COPERTINA, DOVE ALDO, MICHI E TONY HANNO UN PALLORE SPETTRALE, LASCIA PRESAGIRE UNA MUSICA DIVERSA. D'ALTRONDE L'ICONICA COVER È OPERA DI UN GRANDE DELL'ARTE VISIVA COME MARIO CONVERTINO (1948-1996), CHE LI AVEVA FOTOGRAFATI IN UN CIMITERO SCONSACRATO ALLE PORTE DI MILANO (L'IMMAGINE FACEVA PARTE DI UN CORPOSO SERVIZIO, PURTROPPO ANDATO PERDUTO). IL SUO STUDIO, CONVERTINO & DESIGNERS, È ANCORA ATTIVO, SEMPRE A MILANO, E PORTATO AVANTI DA SUA MOGLIE PATRIZIA.



«Fu il disco di rottura, che, in qualche modo, aprì le strade a tutto un movimento di gruppi, *in primis* Banco del Mutuo Soccorso e Premiata Forneria Marconi»
Aldo Tagliapietra

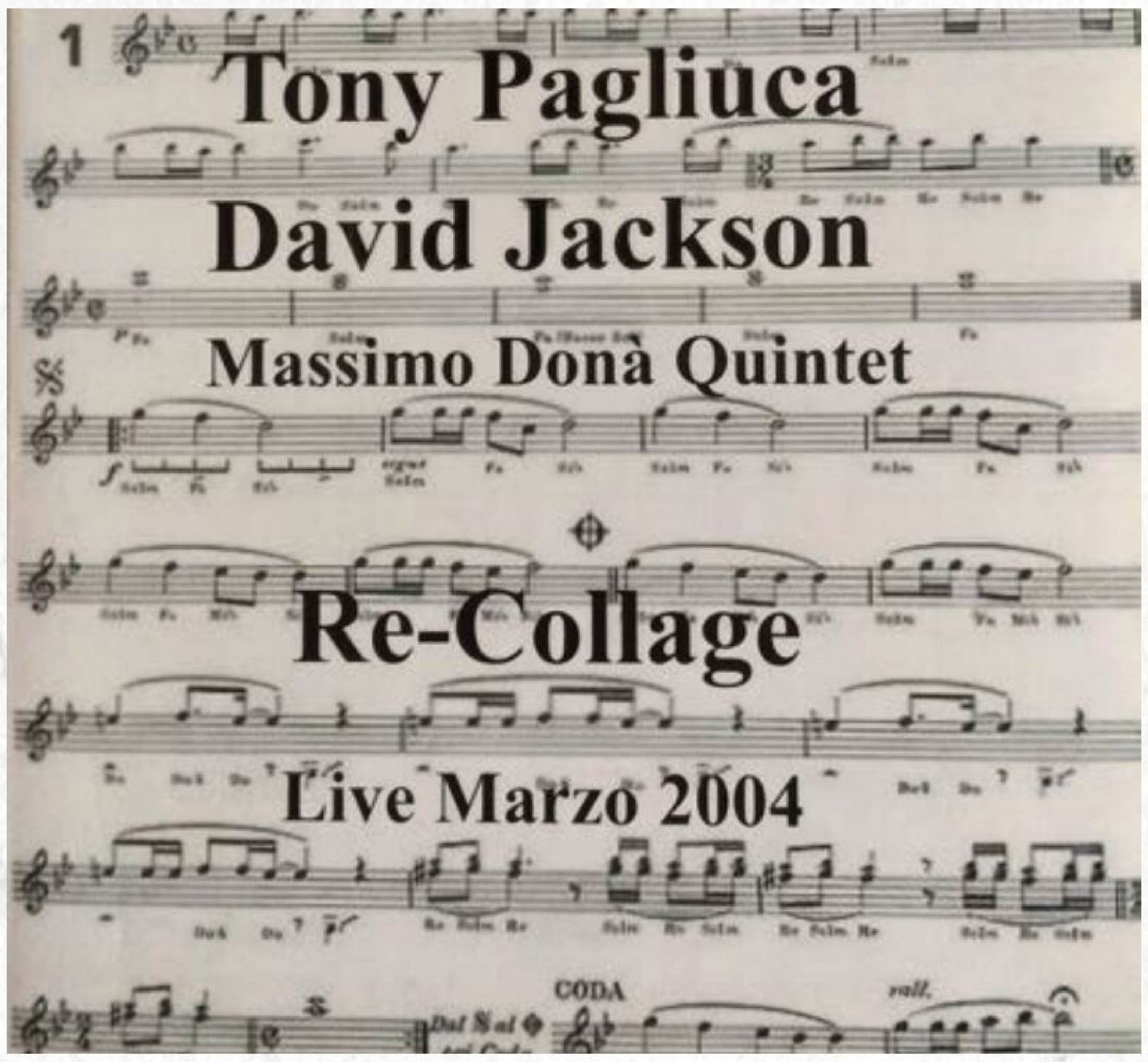
Michi Dei Rossi:
batteria, percussioni
Tony Pagliuca:
organo Hammond, piano elettrico, sintetizzatore
Aldo Tagliapietra:
voce, basso, chitarra acustica
Gian Piero Reverberi:
produzione

OLTRE COLLAGE

IL TASTIERISTA DELLE ORME, **TONY PAGLIUCA**, RACCONTA IL RAPPORTO SPECIALE CHE LO LEGA ALLE CANZONI DI COLLAGE, TRA SORPRENDENTI RIVISITAZIONI JAZZ E CORAGGIOSE REINTERPRETAZIONI PIANISTICHE…

Testo: **Paolo Carnelli**

Ricordo bene quel giorno. Attraverso una strada che partiva appena fuori da Guastalla, ci si poteva inoltrare in un bosco di betulle e costeggiare il fiume. L'Ostello del Po era una casetta in legno innalzata su una palafitta, in modo da scongiurare danni quando il fiume decideva di bussare alla porta, il che accadeva abbastanza spesso. Quel giorno era il 22 novembre del 2002, e al tramonto era in programma la riunione annuale di tutti gli iscritti al Gruppo di Studio per le opere di Peter Hammill e dei Van der Graaf Generator. La particolarità dell'evento, a cui erano accorsi "studenti" da tutta Europa, stava soprattutto nella presenza del sassofonista dei VdGG, **David Jackson**, impegnato a Guastalla in alcune sessioni di musicoterapia che prevedevano l'utilizzo del Soundbeam, un macchinario innovativo in grado di trasformare i movimenti in suoni. L'incontro e poi la cena con Jackson fu emozionante e coinvolgente, del resto chi ha incontrato David avrà sicuramente apprezzato la sua carica umana e la sua disponibilità. Ma quello non fu l'unico aspetto memorabile della giornata. Seduto in mezzo a noi, in mezzo agli "studenti", c'era anche, "in incognito", il tastierista delle Orme, Tony Pagliuca. Capelli corti bianchi, senza barba, lo sguardo vivo che tradiva un po' di trepidazione. Anche Tony era lì per David, ma oltre ad ascoltare i suoi racconti e le sue storie, aveva un'idea ben precisa da realizzare. David era infatti al centro del nuovo progetto a cui Tony stava lavorando e che avrebbe sancito il suo ritorno sulle scene. Noi ancora non lo sapevamo, ma proprio quella sera, all'Ostello del Po, era nato lo spettacolo incentrato sulle canzoni dell'album COLLAGE delle Orme, risuonate e ripensate da Pagliuca insieme al quintetto jazz di **Massimo Donà**, alla voce di **Federico Vian** e, appunto, a David Jackson dei **Van der Graaf Generator**. Due anni dopo, i concerti di quel tour sarebbero stati immortalati nell'album autoprodotto RE-COLLAGE / LIVE MARZO 2004. È proprio da lì che inizia la nostra conversazione telefonica con Tony, ovviamente tutta dedicata allo storico album delle Orme e alle varie rivisitazioni di cui ha goduto quel materiale nel corso degli anni…



RE-COLLAGE (2004) è stato autoprodotto dal club "I passi di Tony Pagliuca".

Come mai nel 2004 hai scelto proprio COLLAGE per il tuo ritorno sulle scene?

Volevo portare quelle canzoni in teatro, dargli un altro suono… insomma, fare qualcosa di diverso. Onestamente non aveva senso tornare a suonare dopo tanto tempo sul palco e proporre esattamente la stessa musica di oltre trent'anni prima. In più sentivo l'esigenza di confrontarmi con altri musicisti. Così mi sono consigliato con un mio amico e musicologo di Mestre, Virgilio Biscaro, e parlando è venuta fuori l'idea di creare una versione di COLLAGE che sapesse ancora un po' di improvvisazione, di jazz, suonando molto più libera e fuori dagli schemi. Virgilio conosceva bene Massimo Donà perché si occupava di registrare i suoi concerti. Ci ha parlato e Massimo ha accettato subito.

All'epoca il coinvolgimento di David Jackson rappresentò una grande sorpresa. Come mai pensasti proprio a lui?

Avevo un ricordo di David di quando nel 1973 con Le Orme eravamo andati a Londra per registrare la versione inglese di FELONA E SORONA. Mi ricordavo di questo straordinario musicista che era arrivato in studio con tutti i suoi strumenti, dopo essersi imparato tutte le parti di FELONA E SORONA, e anzi ne aveva aggiunte di nuove. Purtroppo fu tutto inutile, la sua partecipazione non si concretizzò, lui ci rimase molto male e io più di lui. Ricordo anche che Enzo Caffarelli sulle pagine di «Ciao 2001» una volta scrisse profeticamente che nelle Orme ci sarebbe voluto un fiato, un sax. Aveva ragione. Avevo sempre messo da una parte e conservato questa idea: prima o poi dovevo fare questo esperimento con un sassofono, un ottone, uno strumento a fiato, perché ero sicuro che potesse dare alla musica delle Orme un bel sostegno e un bel contributo. Così mi sono detto: perché non chiamare una persona che già conosco, un musicista eccezionale a cui piace la stessa musica che piace a me? Ho contattato a Londra una persona che lo conosceva bene e lui ha detto subito di sì. Abbiamo fatto le prove in due giorni, nella sala della parrocchia vicino a casa mia. Avevamo una persona che faceva da mangiare solo per noi e stavamo proprio bene: ci ritrovavamo alle prove, mangiavamo tutti insieme, eravamo sempre concentrati. L'atmosfera era buonissima. Con David si è creata un'affinità particolare, l'ho sentito un'anima molto vicina, quasi fraterna.

Contrariamente a quello che si può pensare, RE-COLLAGE non è un disco interamente strumentale. Le parti cantate infatti sono affidate a Federico Vian…

Federico è uno dei tanti talenti a essere

> «Il legame con COLLAGE è ancora forte, fortissimo, dato che è stato il primo album in assoluto che mi ha visto protagonista come compositore e paroliere»

Teatro Brancaccio,
Roma, 14/4/1974.

FABIO D'EMILIO

stato stritolato dalla discografia. La sua è una voce molto interessante, anche se non era della stessa tessitura di quella di Aldo: avremmo dovuto cambiare tutte le tonalità dei brani, abbassandole, perché Federico ha un timbro po' baritonale, ma i suoni di alcuni strumenti, una volta trasportati in un'altra tonalità, sarebbero risultati troppo diversi. Pur mantenendo la tonalità originale, è stato bravo a cantare alla sua maniera. Certamente era chiaro che non poteva imitare Aldo, la sua è una reinterpretazione personale sulle melodie originali. Federico è un ragazzo d'oro, una persona squisita e generosissima. Ha delle cose nel cassetto che sono meravigliose, più belle di quelle che ha pubblicato finora. Purtroppo tanti artisti non sanno valorizzare le proprie cose.

A posteriori come giudichi l'esperienza di RE-COLLAGE, ti ritieni soddisfatto?
Siamo rimasti soddisfattissimi, sia io che Virgilio. Tutte le copie che avevamo destinato ai fan sono state vendute, per cui abbiamo recuperato interamente le spese di stampa e di registrazione. In più la critica musicale ne ha parlato molto bene, addirittura siamo stati citati in un paio di enciclopedie del rock. Anche il pubblico ai concerti è stato molto contento e partecipe.

Anche in APRES MIDI, il tuo album pianistico del 2010, ci sono parecchi brani tratti da COLLAGE. Che differenze ci sono con CANZONE D'AMORE, che invece è uscito nel 2018?
Si tratta di una versione aggiornata di APRES MIDI. Quando il titolare della Azzurra Music, Marco Rossi, mi ha chiesto di poter acquistare il master di APRES MIDI per farlo uscire nuovamente come allegato ai quotidiani del Veneto, gli ho detto che non avrei accettato se dentro al Cd non ci fosse stato qualcosa di diverso rispetto alla versione precedente. Volevo rivedere tutte le tracce in studio, sia dal punto di vista del suono che per togliere alcune sbavature. Poi desideravo inserire un inedito (*Giofrello*) e soprattutto *Canzone d'amore*. Non l'avevo inserita prima non perché non la ritenevo all'altezza, anzi, secondo me è una delle canzoni più belle delle Orme. Ci tenevo molto a farlo, anche in ricordo di Germano Serafin, però ai tempi di APRES MIDI non ero ancora pronto ad arrangiarla: ci ho provato varie volte, ne ho realizzate circa una decina di versioni diverse che conservo ancora, tanto che potrei pubblicare un album intitolato "dieci canzoni d'amore" perché sono

CANZONE D'AMORE (2018) ripropone molti brani di COLLAGE arrangiati per pianoforte solo.

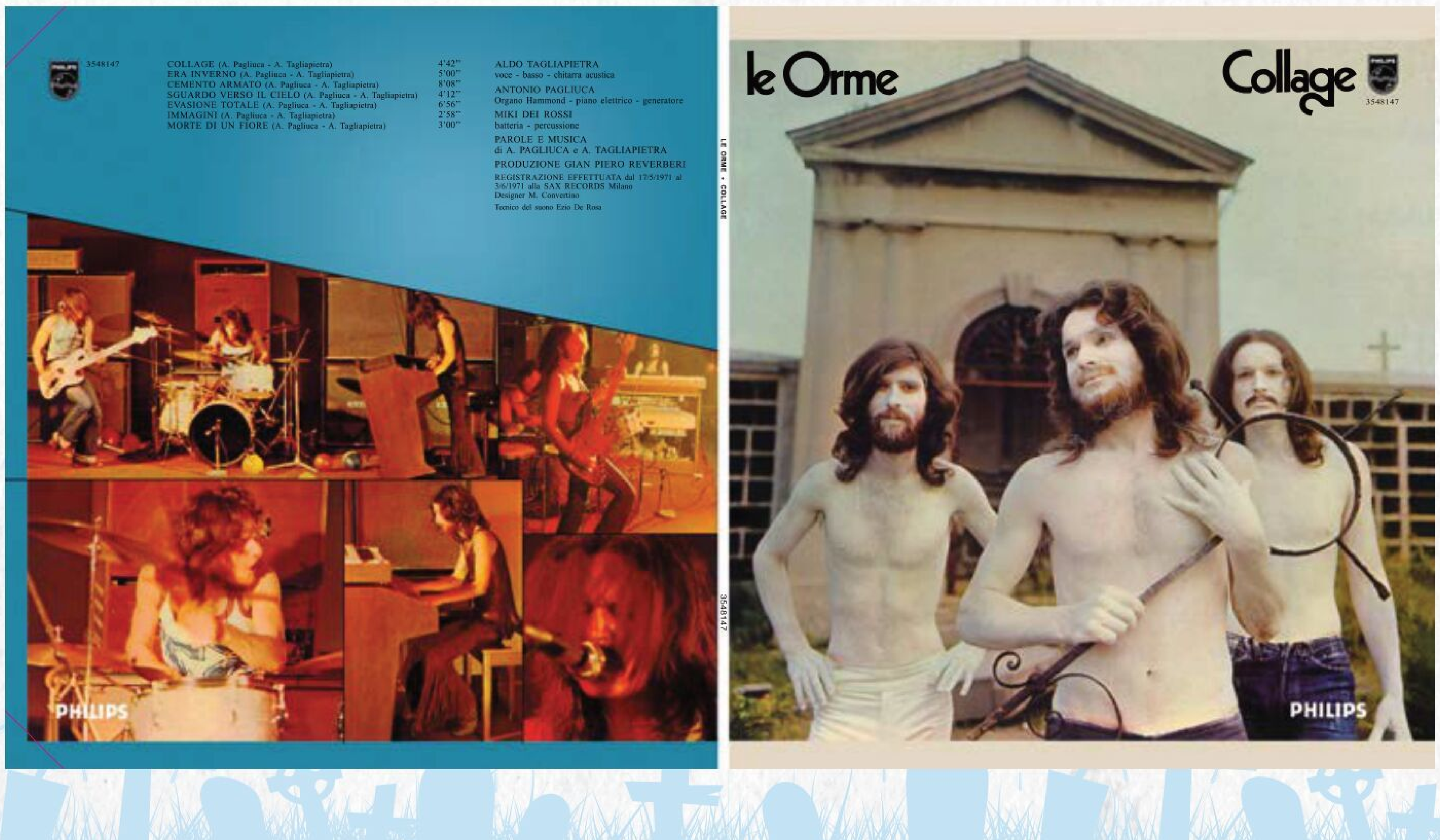
tutte diverse una dall'altra. In particolare c'erano due passaggi difficili da rendere al pianoforte: il ritornello con l'esplosione in crescendo e la parte centrale con la chitarra di Germano. Ma non ero pronto. Quando è capitata l'occasione di realizzare la ristampa di APRES MIDI ci ho lavorato ancora un po' e alla fine posso dirti che il risultato è stato il massimo che potessi raggiungere al pianoforte.

Parliamo un po' della strumentazione che hai utilizzato per registrare COLLAGE. Mi ha sempre incuriosito la scelta del Clavinet, con il suo suono aspro e secco…
L'Hohner Clavinet D6. Ce l'avevo da tempo, era presente già in AD GLORIAM. Addirittura ancora prima, con gli Hopopi, avevo il Vox Continental come organo e sopra avevo messo uno dei primi Hohner, proprio perché mi piaceva il pianoforte ma non potevo portarmelo dietro. Appena è uscito il nuovo modello del Clavinet l'ho comprato subito, perché secondo me c'era bisogno di qualcosa con cui staccare dal suono continuo degli accordi dell'organo. Ho pensato a questo suono gracile ma anche molto ritmico. Se usato bene il Clavinet riusciva a dare sia ritmo che dolcezza alla musica.

L'utilizzo del Binson Echorec in *Evasione totale* ha fatto storia…
Diciamo che in *Evasione totale* ho proprio violentato il Binson per far venire fuori quegli ululati bestiali… (*grandi risate*)

Tanti anni fa mi avevi raccontato una storia interessante riguardo al synth che si sente in *Sguardo verso il cielo*…
È vero. Non mi capacitavo di accettare l'idea che un lavoro così nuovo e scoppiettante fosse privo della presenza di quell'onda magica che avevo ascoltato per la prima volta in *Lucky Man* degli ELP. Chiesi a un mio amico che riparava elettrodomestici se fosse a conoscenza di qualcosa che riproducesse almeno un po' quei suoni strambi che ogni tanto uscivano dal suo laboratorio. Lui mi disse "Sarà un oscillatore". Lo salutai e uscii di corsa ad acquistarne uno; con questo in mano, cominciai a telefonare a tutte le persone che ne sapevano qualcosa di più in materia. Trovai Ugo, un ragazzo di Thiene (VI), studente di elettronica, che amava la nostra musica, e non faticai a convincerlo. Cercai di riprodurre con le labbra il suono che avevo in testa e nonostante ne venisse fuori un debole e ridicolo fischio, lui si mise al lavoro. Dopo pochi giorni la scatoletta era pronta. Non puoi avere idea di cosa ho vissuto quando si è accesa la lucetta rossa e ho infilato il connettore nell'amplificatore… sono emozioni che si provano poche volte nella vita. Il suono del synth si è sprigionato da quella piccola scatola di alluminio. Mi

L'artwork della copertina fu ideato da Mario Convertino, che scattò anche l'iconica foto di copertina. Le foto sul retro sono di Armando Gallo.



sono precipitato in studio e ho presentato il mio 'mini-mini' al nostro produttore, Gian Piero Reverberi: decidemmo subito di usarlo nel pezzo più significativo. Mentre il nastro ancora fresco di registrazione girava attorno alla bobina, dalla nostra scatola magica usciva un'ininterrotta cascata di nuovi suoni che andavano a posarsi pian piano sui versi ”*uno sguardo verso il cielo, dove il nulla si fa mondo, dove brilla la tua luce*”. Il nuovo album delle Orme non poteva uscire senza il suono del synth in mezzo, saremmo stati fuori epoca.

Un'altra scelta che ho sempre trovato originale è quella di utilizzare gli ottoni invece dei classici archi…

È un merito da ascrivere a Gian Piero, che è stato semplicemente geniale. Secondo me con noi ha avuto la possibilità di divertirsi a sperimentare tante cose che magari non poteva provare a fare con gli altri artisti con cui lavorava. Si sentiva uno di noi; era un po' più anziano ma secondo me stando con noi si è ringiovanito. Dava sempre il meglio di sé. Quella di inserire gli ottoni su *Collage* è un'idea che è passata alla storia. È stato bravissimo anche a orchestrarli. Del resto l'ottone o la tromba sono strumenti che di solito "annunciano": si usavano per annunciare l'arrivo di qualche personalità importante, oppure l'attacco durante una battaglia, o l'inizio di un grande avvenimento. Il suono degli ottoni arriva lontano. Reverberi doveva annunciare che stavano arrivando Le Orme, e allora via con le trombe! È stata una cosa spontanea, naturale, non è stata studiata a tavolino.

Ricordi se ci fu una cronologia particolare nella composizione dei brani?

COLLAGE è stata una cosa molto intensa e ristretta nei tempi. Dopo che eravamo tornati dall'isola di Wight abbiamo registrato il 45 giri *Il profumo delle viole* e ci siamo messi subito in testa di preparare il materiale per fare un album. Siamo andati in ritiro in una baita a San Boldo, sopra Vittorio Veneto e le canzoni sono venute fuori tutte durante il ritiro. Del resto si sente che sono tutte molto legate a livello di atmosfera; c'è un suono decisamente diverso da quello di UOMO DI PEZZA: più verde, più selvatico, più giovane.

COLLAGE uscì nell'autunno del 1971 su etichetta Philips con distribuzione Phonogram. La casa discografica vi ha supportato o aveva qualche dubbio, viste le nuove sonorità dei brani?

Sapevamo che era una casa discografica importante. C'era Roberto Galanti, il direttore artistico della Phonogram, che ha investito e ha rischiato con noi. Avevamo capito che era una persona che vedeva molto avanti, molto bella e cordiale. Una casa discografica non è solo quattro mura, se dentro a quelle mura c'è anche una persona che umanamente è valida, uno che ama la musica e l'arte è chiaro che ti trovi bene. Del resto Galanti era amico di Reverberi: Gian Piero pur essendo genovese lavorava a Milano ed era in contatto con tutte le case discografiche. Quando ha ascoltato il provino di COLLAGE e ha accettato di producrci, è stato lui a suggerire di proporlo alla Phonogram. Reverberi aveva appena fatto i dischi di De André, di Mina, era stimatissimo da tutto l'ambiente e sapeva dove poteva piazzarci. Avendo capito il valore in prospettiva della nostra musica, è andato in cerca della soluzione che potesse farci fare il botto. Anche la Philips ha capito che era il momento giusto di pubblicare il nostro lavoro e di investire nella promozione: ricordo che alla presentazione alla stampa di COLLAGE, Galanti affittò un grande ristorante fuori Milano e invitò tutti i giornalisti e soprattutto tutti i grossisti di dischi, per fargli conoscere questa novità dirompente in arrivo sul mercato.

«APRES MIDI è stato un passaggio per poter fare quello che sto facendo adesso, cioè FELONA E SORONA con l'orchestra sinfonica»

Tony Pagliuca sul palco del Planet Live Club (27 marzo 2015).

FRANCESCO DESMAELE

Nella recensione di COLLAGE pubblicata su «Ciao 2001», Maurizio Baiata scrisse: "I titoli sono tutti firmati Pagliuca/Tagliapietra anche se al primo vanno i meriti maggiori"…

Il merito del successo delle Orme va a tutti e tre, anzi a tutti e quattro… e anche alle mogli che hanno sopportato i ritiri e queste cose qua. Ognuno di noi ha dato quello che è stato importante per completare un'opera del genere. A quel tempo eravamo un blocco granitico. Si viveva parecchio insieme: lunghi periodi di ritiro, ascolti collettivi di dischi e di concerti avevano formato un gusto comune che ci univa e che ci stimolava. Io ho semplicemente fatto da catalizzatore e ho orientato certe scelte, come ad esempio quella di coinvolgere Reverberi, scelte a cui a quel tempo gli altri non davano importanza, mentre per me lavorare con il produttore giusto era fondamentale. Lui è stato fondamentale per Le Orme, non si può disconoscere questa verità. Discograficamente è stato indispensabile.

Che legame hai con i brani di COLLAGE?

Il legame è ancora forte, fortissimo, dato che è stato il primo album in assoluto che mi ha visto protagonista come compositore e paroliere. È impossibile dimenticare o anche solamente non tenere conto delle radici di tutto ciò che sarebbe venuto dopo. Nel primo disco delle Orme, AD GLORIAM (1969), ero stato solo una figura secondaria per Nino Smeraldi, faceva tutto lui. Il mio contributo si era limitato a una piccola idea, quella dell'utilizzo del clavicembalo: era come un preludio al prog, avevo messo questo pizzico di sale nella musica beat. COLLAGE invece è la prima opera d'autore, perciò accoglie tutta la vitalità della giovinezza, il sogno, la speranza e la forza di chi si porta dietro anni e anni di percorsi e di cammini alla ricerca della strada giusta. Quasi tutto COLLAGE è importantissimo per me. Proprio per non dimenticarlo, ogni tanto vado a rinfrescarlo…

SULLE ORME DEL POP ITALIANO

NEL 1993 USCÌ LA RACCOLTA ANTOLOGIA 1970-1980, QUATTRO BRANI SU 16 TRATTI DA COLLAGE: *CEMENTO ARMATO, SGUARDO VERSO IL CIELO, ERA INVERNO E COLLAGE.* NELLE SEDE ROMANA DELLA POLYGRAM INTERVISTAI **ALDO TAGLIAPIETRA**, CON CUI AVEVO GIÀ PARLATO IN OCCASIONE DELLA PUBBLICAZIONE DI ORME TRE ANNI PRIMA E COME AVREI FATTO MOLTE ALTRE VOLTE IN SEGUITO. DI QUELLE CHIACCHIERATE RIPORTO QUALCHE ESTRATTO RIGUARDANTE COLLAGE.

Testo: **Guido Bellachioma**

Un album diverso.

Fu il disco di rottura, che, in qualche modo, aprì le strade a tutto un movimento di gruppi, Banco del Mutuo **Soccorso** e **Premiata Forneria Marconi** *in primis*… non perché fosse il migliore, però anticipò altri lavori ed ebbe notevoli riscontri di vendita. Fondamentale si rivelò l'apporto della promozione radiofonica di *Per voi giovani* (RAI), che, bisogna tenere presente, costituì il nostro trampolino di lancio. COLLAGE fu il bulldozer che spianò la strada a molti… la musica si faceva già prima, solo che non era un prodotto discografico. UOMO DI PEZZA, l'anno seguente, confermò che queste Orme avevano una loro identità, erano una realtà importante, almeno nel panorama rock italiano. Un'indispensabile affermazione a livello commerciale, che aiutò il rock progressivo a trovare uno spazio più consistente nel mercato discografico ufficiale, pur non perdendo le proprie caratteristiche alternative.

Un consenso ricercato dal gruppo, UOMO DI PEZZA possedeva un impianto più melodico rispetto al precedente album.

Forse. Diciamo che COLLAGE possedeva delle accentuate radici rock blues e contemporaneamente strizzava l'occhio alla musica classica. Un'alternanza inusuale di classicismo e blues, mentre il secondo album virava decisamente verso lidi mediterranei.

Il vinile colorato di COLLAGE, inserito nella nuova collana Prog Rock Italia, pubblicato dalla Universal utilizzando i nastri analogici originali.

In ogni caso c'è da fare una rivalutazione della musica italiana di quel periodo, pur se alcune cose sono state troppo filo anglofone. C'è da dire, ad onore del vero, come la matrice classicheggiante di quel rock progressivo fosse componente più italiana che inglese… in fin dei conti le culle della cultura classica sono l'Italia, la Russia, la Germania.

COLLAGE è proprio un collage tra la musica rock, coi suoi ritmi più immediati, e la musica classica, non a caso troviamo una sonata di Scarlatti, che è italiano, come biglietto da visita. Comunque in quel periodo c'era un grande rapporto tra il movimento musicale italico e quello britannico. Uno scambio proficuo, che venne a mancare quando la musica progressiva, non si sanno bene i motivi, iniziò a decadere a livello di popolarità. In quegli anni, invece, esisteva. Registrammo COLLAGE in uno studiolo milanese, Sax Records, che sul finire degli anni 70 diventò Il Cortile. Aveva otto piste, proprio una cosina… finimmo l'album in due settimane, compresi i missaggi… quasi live.

Nice/ELP/Quatermass/Atomic Rooster: l'intreccio tastiere-basso-batteria.

Alla fine degli anni 60 c'erano diversi gruppi progressivi con l'Hammond come strumento principale. Noi li abbiamo ascoltati tutti, non solo i **Quatermass** e, soprattutto, i **Nice**. Seguivamo anche i **Colosseum** della bellissima *Valentyne Suite*, insomma eravamo molto attenti a ciò che succedeva intorno. Poi il nostro chitarrista ha lasciato il gruppo, così abbiamo guardato ancora con più attenzione a quelle formazioni; ci siamo ispirati al suono britannico miscelandolo con la nostra cultura mediterranea. Se ce l'hanno fatta loro, ci siamo detti, perché non dovremmo riuscirci noi? Agli inizi abbiamo cominciato a suonare pezzi dei Nice e dei Quatermass, proprio per acquisire affiatamento e per capire certe sonorità. C'è da dire che il genere prog era nell'aria, per cui l'ispirazione doveva essere per forza di cose rivolta verso quelle sonorità, che poi abbiamo personalizzato. Il suono assimilato lo abbiamo riplasmato. Questione di tempistica e di fortuna, perché tutti i gruppi italiani si dirigevano verso quella linea di demarcazione. Sì, siamo stati fortunati proprio perché siamo stati i primi.

Aldo Tagliapietra sul palco del club Il Castello (Roma) per lo show case di presentazione dell'album ORME (1990).

GUIDO BELLACHIOMA

LA QUARTA ORMA?

GIAN PIERO REVERBERI NON HA CERTO BISOGNO DI PRESENTAZIONI, VISTO IL CAMMINO ARTISTICO CHE LO HA PORTATO A INCROCIARE QUELLO DI LUIGI TENCO, MINA, LUCIO BATTISTI, NEW TROLLS, FABRIZIO DE ANDRÉ, ALUNNI DEL SOLE, SOLO PER CITARE I PRIMI CHE CI VENGONO IN MENTE, FINO ALLA CREAZIONE DI RONDÒ VENEZIANO. COLLAGE LO VIDE PROTAGONISTA ATTIVO…

Testo: **Guido Bellachioma**

Abbiamo posto qualche domanda a Reverberi, condensate in titoli, e lui ci ha raccontato alcune storie…

L'inizio della collaborazione

Un giorno **Tony Pagliuca**, che allora non conoscevo, mi telefonò per propormi un incontro, al fine di esaminare la possibilità di produrre **Le Orme**, il gruppo in cui suonava. Quando venne a casa mia mi fece ascoltare un album dal titolo in latino, AD GLORIAM, che avevano realizzato con la milanese Car Juke Box. Nonostante qualche ingenuità e alcuni difetti tecnici-formali-musicali, il risultato era tutt'altro che banale o convenzionale. Mi disse che avevano altre idee in cantiere, così gli proposi di farmi avere tutto il materiale, dopo averlo esaminato avrei deciso cosa fare.

Primi ascolti

Nei provini c'erano melodie cantate da Aldo con la chitarra e abbozzi di brani strumentali eseguiti da Toni all'organo Hammond, il tutto condito con le idee ritmiche di Michi, che aveva un arsenale di percussioni all'avanguardia per quegli anni. C'era quanto bastava per convincermi a prendere in considerazione l'idea di produrli.

E poi?

A quel punto si trattava di trovare una casa discografica. Alla Phonogram, il capo ufficio stampa di allora era **Roberto Galanti**: caro amico, persona meravigliosa e discografico eccellente. Mi propose di registrare un singolo di prova per saggiare le reazioni. Il 45 giri che ne uscì (*Il profumo delle viole / I ricordi più belli*, Philips 6025 022, pubblicato a dicembre 1970) non entusiasmò né noi né i discografici. Per loro fu un episodio inutile… per noi qualcosa di incompleto, inconcluso. Per Tony, Aldo e Michi il punto di riferimento erano gli **Emerson Lake & Palmer** e, pur con tutto il rispetto per la grandezza e la bravura di quei tre, volevano seguire quell'esempio di espressione artistica, nuova e anticonvenzionale, piuttosto che realizzare soltanto canzoni di tre minuti. Allora riascoltai i loro provini nell'ottica di un progetto più vasto. Ci confrontammo, questa volta tutti e quattro, e insieme costruimmo quelli che poi diventarono i brani di COLLAGE. Tornai da Galanti esponendogli il nuovo piano di lavoro. Insieme andammo dal direttore artistico, di cui non faccio il nome per pura cortesia, il quale si rifiutò di investire anche una sola lira su di un progetto che, a sua detta, era destinato a un sicuro fiasco. Il rischio economico, in fondo, era solo l'affitto dello studio di registrazione, perché quello di piazza Cavour, di proprietà della Phonogram, non poteva rimanere occupato per un mese da quattro esaltati, perciò ne occorreva uno esterno.

Copertina del 45 giri *Il profumo delle viole*, dicembre 1970. Prima collaborazione del gruppo con Gian Piero Reverberi.

Lungimiranza: più o meno…

Roberto si offrì di finanziare il lavoro con il budget dell'ufficio stampa. La certezza del sicuro fallimento era talmente diffusa fra i vari capigruppo che, a registrazione ultimata, l'ufficio vendite non ritenne opportuno spendere le 40.000 lire necessarie per effettuare il riversamento su cassetta, quindi venne pubblicato solo il 33 giri. Solo alcuni mesi dopo, a successo ormai accertato, fu messa in vendita la musicassetta. Normalmente Lp e Mc avevano lo stesso numero di catalogo, mentre nel caso di COLLAGE, la numerazione progressiva della cassetta è di molto superiore a quella assegnata al vinile (7119 009 invece di 6323 007 L).

Cosa sarebbe stato COLLAGE senza Gian Piero Reverberi?

Senza G.P.R. e Roberto Galanti non ci sarebbe alcun COLLAGE delle Orme. Per onestà e correttezza, occorre citare anche **Armando Gallo**, reporter del settimanale «Ciao 2001», nonché **Mario Luzzatto Fegiz**, **Carlo Massarini** e **Paolo Giaccio** di *Per voi giovani*, trasmissione radiofonica RAI, per il loro prezioso e indiscusso contributo al successo delle Orme.

In studio

Registrammo in un piccolo studio indipendente (Sax Records, via Pietro Borsieri, 41) ricavato nel seminterrato di un edificio milanese poco distante dalla Stazione Centrale. Lo spazio era talmente limitato che, installata la batteria-monstre di Michi, l'organo Hammond con il Leslie di Tony, l'amplificatore del basso di Aldo, il pianoforte, i microfoni e le sedie, si faceva fatica a muoversi. Nei dischi di Emerson lo strumento più innovativo era il Moog, il primo sintetizzatore i cui suoni erano generati dalla combinazione di vari oscillatori elettronici. Noi avevamo a disposizione un solo oscillatore, uno di quelli normalmente usati da elettricisti e tecnici-radio… e quello usammo! All'epoca il magnetofono era a sole sei tracce e ci volle tutta la perizia del tecnico **Ezio De Rosa** (PFM, Gleemen, Guccini, Jumbo, Pooh, Lucio Dalla, Alan Sorrenti, Ivan Graziani) per equilibrare il vasto materiale sonoro, inserito a più riprese.

Musicassetta di COLLAGE, ristampa serie Successo con l'adesivo special price, anche in vinile.

La musica classica incontra il rock

La conoscenza dell'universo classico mi fu di grande utilità. All'inizio mi permise di mettere ordine nelle molteplici, ma sconnesse, idee di Aldo e Toni. Ciascuno creava indipendentemente, all'insaputa dell'altro, a seconda del proprio ruolo. Stava a me mettere in sequenza melodie e brani strumentali e dare loro una forma musicale coerente e funzionale. In sede di realizzazione, grazie ai miei studi pianistici, mi venne spontaneo inserire uno spezzone della *Sonata K 380* di Domenico Scarlatti come intermezzo al centro di *Collage*, che prese il titolo proprio da questo "collage" di un brano classico all'interno di uno rock.

Al di fuori del tempo

COLLAGE è un disco senza tempo, non ha elementi che possano datarlo, assimilandolo alle mode del momento in cui è stato realizzato, come, per quanto mi riguarda, posso dire di altri due album che ho realizzato: la BUONA NOVELLA di **Fabrizio De André** e SENZA ORARIO SENZA BANDIERA dei **New Trolls**. Musicalmente credo che Aldo e Toni col tempo siano migliorati nella tecnica ma non nella creatività. Michi era già tecnicamente ineccepibile, caso mai può essere peggiorato con l'età. Umanamente credo che siano ancora gli stessi simpatici e bravi ragazzi di allora, anche se adesso vanno un po' meno d'accordo.

Al lavoro con i New Trolls e Le Orme

Un confronto fra Orme e New Trolls è oggettivamente impossibile. Il timbro delle voci e l'uso degli strumenti è completamente diverso, ciò condiziona inevitabilmente la struttura melodica e armonica dei brani, ne varia la forma e l'intero impianto sonoro. Fatte le debite proporzioni, è come un confronto fra Beatles e Queen.

Il Guinness dei primati, in quanto a confronti assurdi, gratuiti e deplorevoli, spetta comunque a una Università, di cui ho rimosso nome e località. I portatori di cotanta sapienza hanno inscenato un dibattito, conferenza/lezione, mettendo pubblicamente a confronto Lucio Battisti e Fabrizio De André. Da notare: uno, solo autore di musica – l'altro, prevalentemente autore di testi. Non paghi di tanta insipiente superficialità, hanno poi paragonato la loro (presunta) rivalità artistica a quella esistente (a sentire loro) fra Verdi e Puccini.
Da notare che una rivalità fra questi ultimi era praticamente impossibile, dato che la prima opera di Puccini coincide più o meno con l'ultima di Verdi – uno è il rappresentante indiscusso del melodramma romantico italiano dell'Ottocento, l'altro il più importante "verista" del Novecento. L'unica cosa che hanno in comune Orme e New Trolls è la mia temporanea presenza e la conseguente interruzione del rapporto di collaborazione. Un pragmatico maligno potrebbe insinuare che dividendo una somma per tre si ottiene un quoziente superiore a quello ottenuto dividendola per quattro. Io preferisco pensare che, una volta arrivati in quota, abbiano voluto volare liberi come un aliante, staccandosi dall'aereo-guida.

> «COLLAGE è un disco senza tempo, non ha elementi che possano datarlo, assimilandolo alle mode del momento in cui è stato realizzato»

Da sinistra Pagliuca, Reverberi, Dei Rossi e Tagliapietra a Londra nel 1973.

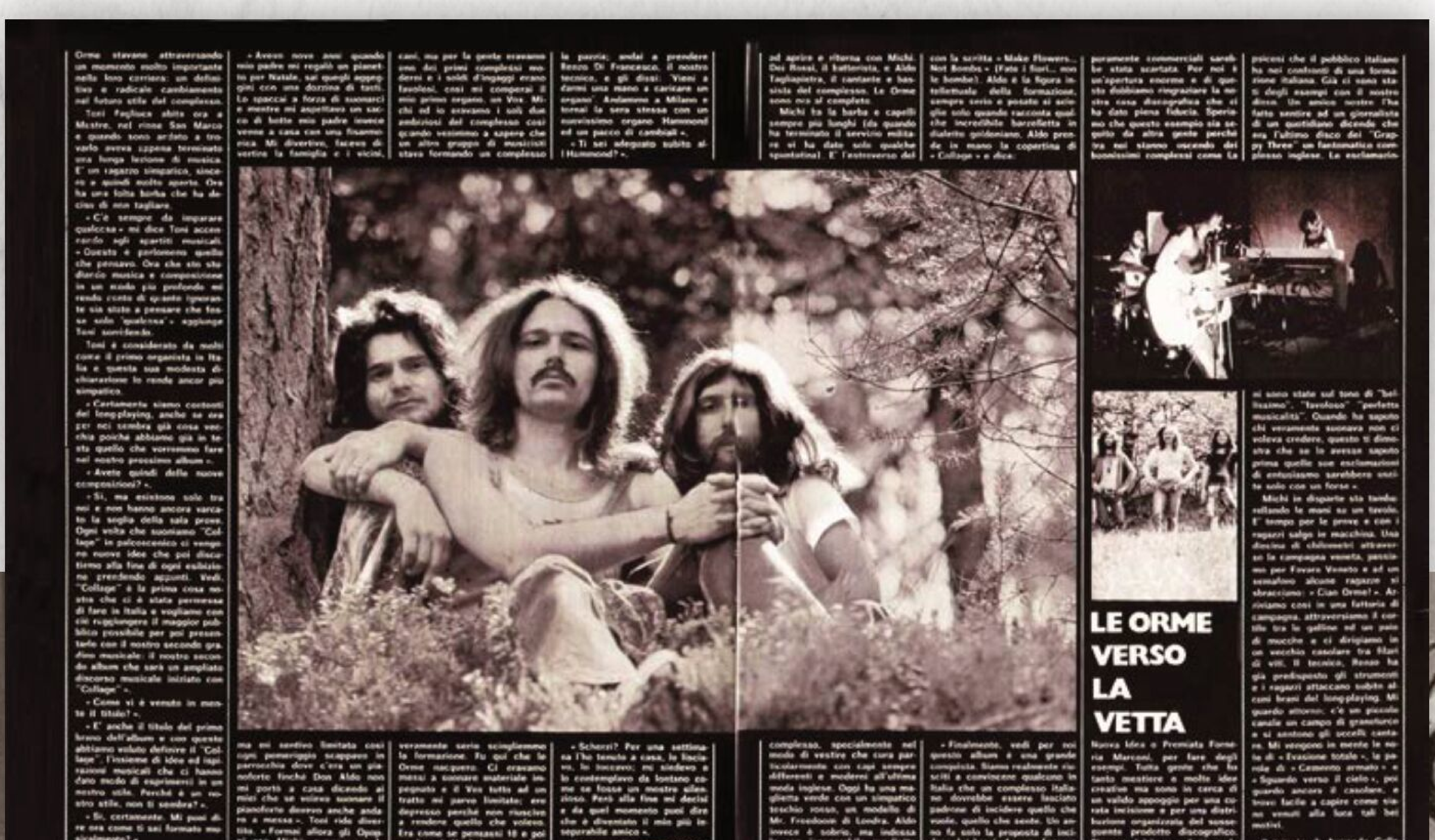
LE ORME VERSO LA VETTA

«CIAO 2001» N. 38 (22 SETTEMBRE 1971)

Testo: **Armando Gallo**

Oggi ho visto la prima copia in commercio di COLLAGE. Ne conoscevo già il contenuto per averlo sentito più volte da un acetato, oltre ad aver assistito, recentemente, a diverse esibizioni del complesso, che lo suona completamente dal vivo; però vedere tutto ad un tratto l'opera finita mi ha fatto provare una strana sensazione, come se assistessi alla scoperta di un mosaico o di un dipinto di cui avevo visto la nascita, constatandone i progressi attraverso l'artista. **Le Orme**, ormai in pista da tempo, solo negli ultimi due anni hanno cercato fortemente di esplodere in campo artistico. L'estate 1968 aveva portato ai ragazzi il successo discografico con il singolo *Senti l'estate che torna*, di cui Tony, Aldo e Michi non si lodavano. La canzoncina attaccò con il pubblico, ma per loro non aveva nessun valore o contenuto musicale. È difficile sfuggire ad un'etichetta o ad uno stile, che spesso si può creare con un solo disco, ma Le Orme attesero. Si dileguarono rifiutando di incidere dei 33 giri e buttando fuori solo un paio di 45. Firmarono un nuovo contratto discografico e si misero sotto, raccogliendo ogni sforzo creativo. Incontrai Pagliuca a Londra a gennaio 1970 e mi resi subito conto delle brillanti idee e talento dell'organista veneto [in verità è nato a Pescara, *ndr*]. Originariamente venne a Londra per comperare un Moog, ma dopo una breve permanenza nella capitale inglese e dopo aver incontrato altri suoi colleghi, come **Keith Emerson**, **John Lord** (Deep Purple) e **Graham Field** (Rare Bird, Fields), decise che la creatività e il gusto musicale erano i migliori requisiti per far funzionare bene il sound dell'intera formazione. Era chiaro che Le Orme stavano attraversando un momento importante: un definitivo e radicale cambiamento nel futuro stile. Pagliuca adesso abita a Mestre nel rione San Marco, e quando sono andato a trovarlo, aveva appena terminato una lunga lezione di musica. È un ragazzo simpatico, sincero e quindi molto aperto. Ora ha una folta barba che ha deciso di non tagliare. Mi dice, accennando agli spartiti musicali: "C'è sempre da imparare qualcosa. Ora che sto studiando musica e composizione in un modo più profondo mi

«Ciao 2001» del 22 settembre 1971. Sotto Le Orme in concerto all'inizio degli anni 70.



rendo cento di quanto ignorante sia stato a pensare che fosse solo 'qualcosa' (*sorride*)". Tony è considerato da molti come il primo organista italiano e questa sua modesta dichiarazione lo rende ancor più simpatico. Prosegue: "Certamente siamo contenti del 33 giri, anche se ora a noi sembra già cosa vecchia, poiché abbiamo già in testa ciò che vorremmo fare nel prossimo album. Anche se nuove composizioni esistono solo tra noi e non hanno ancora varcato la soglia della sala prove. Ogni volta che suoniamo *Collage* in palcoscenico ci vengono altre idee, che poi discutiamo alla fine di ogni esibizione prendendo appunti. COLLAGE è la prima cosa nostra che ci è stata permessa di fare in Italia, con cui vogliamo raggiungere il maggior pubblico possibile per poi colpirlo con il nostro secondo album, che sarà un ampliato discorso musicale.

Come vi è venuto in mente il titolo?

È quello del primo brano, adatto per definire l'insieme di idee ed ispirazioni musicali che ci hanno dato modo di esprimerci in un nostro stile. Perché è un nostro stile, non ti sembra?

Sì. Mi puoi dire ora come ti sei formato musicalmente?

Avevo nove anni quando mio padre mi regalò un 'pianetto' per Natale, sai quegli aggeggini con una dozzina di tasti. Lo spaccai a forza di suonarci. Mentre aspettavo un sacco di botte mio padre invece venne a casa con una fisarmonica. Mi divertivo e facevo divertire la famiglia e i vicini, però mi sentivo limitato, così ogni pomeriggio scappavo in parrocchia, dove c'era un pianoforte, finché Don Aldo non mi portò a casa dicendo ai miei che se volevo suonare il pianoforte dovevo anche andare a messa (*Tony ride divertito*). Allora formai gli **Hopopi** con Michi. Suonavamo da cani, ma per la gente eravamo uno dei primi complessi moderni e i soldi d'ingaggi erano favolosi, così mi comperai un Vox, il mio primo organo. Michi ed io eravamo gli unici ambiziosi degli Hopopi, quando venimmo a sapere che altri musicisti stavano formando un complesso veramente serio sciogliemmo la formazione. Fu qui che Le Orme nacquero. Ci eravamo messi a suonare materiale impegnato e il Vox tutto ad un tratto mi parve limitato; ero depresso perché non riuscivo a rendere quello che volevo. Era come se pensassi dieci e poi rendere quattro. Un bel mattino feci la pazzia; andai a prendere **Renzo Di Francesco**, il nostro tecnico, e gli dissi: "Vieni a darmi una mano a caricare un organo". Andammo a Milano e tornai la sera stessa con un nuovissimo organo Hammond ed un pacco di cambiali.

Ti sei adeguato subito all'Hammond?

Scherzi? Per una settimana l'ho tenuto a casa. Lo lisciavo, lo toccavo, mi sedevo e lo contemplavo da lontano come se fosse un mostro silenzioso. Però alla fine mi decisi e da quel momento puoi dire che è diventato il mio più inseparabile amico.

Il campanello suona, Tony apre e ritorna con Michi Dei Rossi, il batterista, e Aldo Tagliapietra, il cantante e bassista. Le Orme sono ora al completo. Michi ha la barba e i capelli sempre più lunghi (da quando ha terminato il servizio militare vi ha dato solo qualche spuntatina). È l'estroverso del complesso, specialmente nel modo di vestire che cura particolarmente con capi sempre differenti e all'ultima moda inglese. Oggi ha una maglietta verde con un simpatico teschio rosso, un modello di Mr. Freedom di Londra (che a dicembre 1970 si trasferì dal numero 430 di King's Road al 20 di Kensington Church Street). Aldo invece è sobrio, ma indossa la sua inseparabile maglietta con la scritta "Make Flowers… Not Bombs". Aldo è la figura intellettuale della formazione, sempre serio e posato si scioglie solo quando racconta qualche incredibile barzelletta in dialetto goldoniano. Aldo prende in mano la copertina di COLLAGE e dice: "Finalmente. Vedi per noi questo album è una grande conquista. Siamo realmente riusciti a convincere qualcuno nel nostro Paese che un complesso italiano dovrebbe essere lasciato padrone di incidere quello che vuole e sente. Un anno fa solo la proposta di pubblicare dei brani che non fossero puramente commerciali sarebbe stata scartata. Per noi è un'apertura enorme e di questo dobbiamo ringraziare la nostra casa discografica che ci ha dato piena fiducia. Speriamo che l'esempio sia seguito da molti, perché stanno uscendo dei buonissimi complessi come La **Nuova Idea** o la **Premiata Forneria Marconi**, per fare degli esempi. Tutta gente che ha tanto mestiere e molte idee creative ma sono in cerca di un valido appoggio per una curata incisione e per una distribuzione organizzata del seguente prodotto discografico. Bisogna iniziare a battere la psicosi che il pubblico ha nei confronti di una formazione italiana. Già ci sono stati degli esempi con il nostro disco. Un amico nostro l'ha fatto sentire ad un giornalista di un quotidiano dicendo che era l'ultimo dei **Grappy Three**, fantomatico complesso inglese. Le esclamazioni di risposta sono state: bellissimo, favoloso, perfetta musicalità. Quando ha saputo chi veramente suonava non ci voleva credere".

Michi in disparte sta tamburellando le mani su un tavolo. È tempo per le prove e con i ragazzi salgo in macchina. Una decina di chilometri attraverso la campagna veneta, passiamo per Favaro Veneto e ad un semaforo alcune ragazze si sbracciano: "Ciao Orme!". Arriviamo in una fattoria di campagna, attraversiamo il cortile tra le galline ed un paio di mucche e ci dirigiamo in un vecchio casolare tra filari di viti. Renzo, il tecnico, ha già predisposto gli strumenti e i ragazzi attaccano subito alcuni brani di COLLAGE. Mi guardo attorno: c'è un piccolo canale, un campo di granoturco e si sentono gli uccelli cantare. Mi vengono in mente le note di *Evasione totale*, le parole di *Cemento armato* e *Sguardo verso il cielo*, poi guardo ancora il casolare, e trovo facile capire come siano venuti alla luce tali bei motivi.

Apertura dell'articolo su «Ciao 2001» del 22 settembre 1971. Le foto del servizio sono di Armando Gallo.

LE ORME

Acclamati dalla trasmissione radiofonica «Per Voi Giovani» dalla quale sono stati già votati primo complesso italiano del momento, il complesso veneziano delle Orme in questi giorni si presenta al pubblico con «Collage», un album che forse rappresenta il miglior prodotto discografico italiano degli ultimi anni e che sta vivamente interessando anche Tony Stratton-Smith, il creatore dei Nice.

VERSO LA VETTA

VENEZIA, settembre

Oggi ho visto la prima copia in commercio dell'album «Collage» del complesso Le Orme. Conoscevo già il contenuto del long-playing per averlo sentito più volte da un'acetato e per aver assistito, recentemente, a diverse esibizioni del complesso il quale suona l'album completamente dal vivo, ma vedere tutto ad un tratto l'opera finita mi ha fatto sentire una strana sensazione, come se assistessi alla scoperta di un mosaico o di un dipinto del quale avevo visto la nascita e ne avevo seguito i progressi dall'artista.

Le Orme è un complesso di vecchia formazione, ma solo negli ultimi due anni ha cercato fortemente di esplodere in campo artistico. L'estate di due anni fa aveva portato ai ragazzi il successo discografico con «Senti l'estate che torna», un successo commerciale però del quale Tony, Aldo e Michi non si lodavano. La canzoncina attaccò con il pubblico, ma per loro non aveva nessun valore o contenuto artistico. E' difficile sfuggire ad un etichetta o ad uno stile che spesso si può creare con un solo disco, ma le Orme attesero. Si dileguarono rifiutando di incidere dei 33 giri e buttando fuori solo un paio di 45. Firmarono un nuovo contratto discografico e si misero sotto raccogliendo ogni vena creativa.

Incontrai Toni Pagliuca a Londra lo scorso gennaio e mi resi subito conto delle brillanti idee e talento dell'organista veneto. Originariamente venne a Londra per comperare un moog, ma dopo una breve permanenza nella capitale inglese e dopo aver incontrato altri suoi colleghi come Keith Emerson, John Lord e Graham Field, decise che la creatività e il gusto musicale erano i migliori requisiti per far funzionare bene il «sound» dell'intera formazione. Era chiaro che la

IL FUTURO E' NELLE TASTIERE

«CIAO 2001» N. 50 (15 DICEMBRE 1971)

Testo: **Enzo Caffarelli**

Avevamo ragione a puntare su di voi. COLLAGE è arrivato al secondo posto della classifica italiana e sta per superare le 15.000 copie, una cifra bassa se confrontiamo le graduatorie straniere, ma più che eccellente per il nostro mercato. Credo che il valore del 33 giri sia nell'aver trovato spunti melodici originali, e nell'aver saputo svolgere un lavoro di assimilazione personale intorno alle influenze di barocchismo iniziale, la moderna sperimentalità di qualche tratto, come già ho avuto modo di sottolineare scrivendo le vostre note di copertina.

Voi cosa ne pensate?
Aldo: non sta a noi cercare le cause del nostro successo. In ogni caso citerei l'organico del gruppo in generale. Anche i brani pressappoco si equivalgono.

Chi ha composto in particolare le melodie e i testi?
Aldo: Tony ha scritto i pezzi classicheggianti o quelli in cui si nota una maggiore ricerca espressiva. I cantati tipo *Era inverno*, *Sguardo verso il cielo* e *Morte di un fiore*. I testi sono di entrambi.

Avete trovato difficoltà con la vostra casa discografica?
Michi: abbiamo avuto carta bianca fin dal primo momento. Cosa che non avviene quasi mai con i gruppi italiani, e che non era avvenuta neppure con noi prima di COLLAGE.

C'è qualcuno che vi ha aiutato in maniera particolare?
Tony: certamente. Gian Piero Reverberi, che ha curato le nostre incisioni. Reverberi ha saputo scegliere fra le nostre numerose idee le migliori, ha saputo operare una selezione che da soli probabilmente non saremmo stati capaci di fare. D'altra parte la sua opera è ben nota: basta pensare ai New Trolls, a Mina e agli altri celebri artisti che hanno sfruttato la sua collaborazione.

«Ciao 2001» del 15 dicembre 1971

incontro con le Orme:

IL FUTURO
È NELLE TASTIERE

D. Avevano ragione noi di «Ciao 2001» a puntare su di voi. «Collage» è arrivato al 2. posto della classifica italiana e sta per superare le 15.000 copie, una cifra molto bassa se confrontiamo le graduatorie straniere, ma più che eccellente per il nostro mercato. Credo che il valore dell'album sia nell'aver trovato spunti melodici originali da un lato, e nell'aver saputo svolgere un lavoro di assimilazione personale intorno a tutte le influenze: il barocchismo iniziale, la moderna sperimentalità di qualche tratto, come già ho avuto modo di sottolineare scrivendo le vostre note di copertina. Voi cosa ne pensate?

Aldo: Non sta a noi cercare le cause del nostro successo. In ogni caso citerei l'organico del gruppo in generale. Anche i brani del LP pressappoco si equivalgono.

D. Chi ha composto in particolare le melodie e i testi del disco?

Aldo: Tony ha scritto i pezzi classicheggianti o quelli in cui si nota una maggiore ricerca espressiva. I cantati tipo «Era inverno», «Sguardo verso il cielo», «Morte di un fiore». I testi sono di entrambi.

D. Avete trovato difficoltà con la vostra casa discografica?

Micki: Abbiamo avuto carta bianca fin dal primo momento. Cosa che non avviene quasi mai con i gruppi italiani, e che non era avvenuta neppure con noi prima di «Collage».

D. C'è qualcuno che vi ha aiutato in maniera particolare?

A proposito, cosa mi dite di AD GLORIAM, vostro precedente Lp, inciso per la Car Juke Box di Carlo Alberto Rossi?
Michi: praticamente lo abbiamo inciso solo per la gloria, proprio come il titolo latino. Ma non è venuta neppure quella.

Allora eravate in cinque?
Aldo: siamo partiti in quattro e abbiamo suonato arche al Piper di Roma. Poi si è aggregato Tony e siamo diventati cinque. Quindi le varie defezioni, per motivi musicali e motivi di leva: e ci siamo ritrovati in tre: io al basso (prima suonavo la chitarra), Tony all'organo ed un ragazzo inglese alla batteria, Dave Baker. Quando Michi ha terminato il servizio militare abbiamo assunto l'assetto attuale.

In una recente intervista su «Qui Giovani avete detto: "Ci imiteranno tutti. Il nostro ultimo 33 giri rappresenta una pietra miliare nella musica leggera italiana: non è stato mai fatto nulla di simile".

Tony: quel giornale scrive anche, in conclusione alla nostra intervista, che la cosiddetta *musica del 2000* non suscita grossi entusiasmi neppure in Inghilterra e in America (?!). E per musica del 2000 intende tutto ciò che non è melodico o non è rock orecchiabilissimo. Noi non abbiamo detto praticamente nulla di ciò, se non il fatto dell'imitazione. Ma ci riferivamo al piano industriale. In altri termini: fino a qualche tempo fa nessuno in Italia voleva lanciare certi complessi, etichettandoli come troppo poco commerciali. Ora si è scoperto che la cultura musicale del pubblico sta crescendo anche da noi, e che il disco anticommerciale è quello che vende di più. Perciò caccia all'underground italiano; con il rischio che si faccia di tutta l'erba un fascio e s'inganni il pubblico stesso.

Parliamo di musica pop internazionale.
Tony: posso giudicare gli organisti e i pianisti. Il migliore è Emerson: lo conosco musicalmente fin dal suo primo album con i Nice, e lo apprezzo perché di anno in anno ha sempre trovato il modo di dire qualche cosa di veramente nuovo. Per essere un grande musicista occorre essere anche un grande compositore e creatore, la tecnica non basta.

Ad esempio, Rick Van der Linden degli Ekseption o Alan Park dei Beggar's Opera sono tecnicamente eccellenti, ma hanno poca inventiva: dei grandi esecutori e niente di più. Preferisco allora un musicista come Tony Banks dei Genesis, che soprattutto al piano è veramente originale.

Il referendum di «Melody Maker» piazzava Elton John e Leon Russell dopo Emerson. Che ne pensi?

Tony: sono due grossi compositori, ma hanno orizzonti espressivi limitati. La mia classifica, dopo Emerson, vede Larry Young, ex Lifetime di Tony Williams, e Keith Tippett: come vedi due musicisti molto orientati verso il free jazz. Il nostro prossimo album, per il quale al momento abbiamo sviluppato solo poche e vaghissime idee, conterrà probabilmente una maggiore disponibilità jazzistica. Fra gli altri organisti, Brian Auger mi piaceva qualche anno fa, Steve Winwood è eccellente, Peter Robinson dei Quatermass potrebbe avere influenzato lo stesso Emerson.
I Genesis con i Van der Graaf sono i gruppi nuovi più interessanti per il futuro.

A proposito di futuro, ritieni che vi sia stato qualche mutamento fondamentale ed irreversibile nell'organico di un gruppo di oggi rispetto a quello di qualche anno fa (strumentisti e strumenti)?

Tony: i mutamenti avvengono sempre, non fosse che per moda. Ma più del rapporto passato-presente ciò che conta è il futuro. E secondo me il futuro è nelle tastiere, le uniche capaci di allargare indefinitamente il proprio orizzonte espressivo. Lo abbiamo visto anche nel campo dell'elettronica, dove sono le tastiere a dominare, come nei sintetizzatori. Sono del parere che la musica di domani sia nell'incontro fra le più varie influenze: jazz, rock, musica classica ed elettronica.

Come mai proprio tu, che sei stato sempre all'avanguardia e che probabilmente sei il migliore in campo nazionale, non sfrutti un Mellotron o un sintetizzatore?

Tony: mesi or sono, sono andato a Londra proprio per questo motivo. Ma il Moog, quello di Emerson, costava sei milioni e non era alla mia portata. Ora che sono usciti i modelli piccoli (Minimoog ecc.) è giunta puntuale l'inflazione per moda: New Trolls, Equipe 84, Premiata Forneria Marconi, tutti con gli apparecchi elettronici. Comunque in COLLAGE abbiamo utilizzato un generatore, che praticamente opera sugli stessi principi fisici del sintetizzatore, anche se è assai più semplice. L'utilizzazione è però difficilissima se si vuole ottenere una nota ben precisa: mancano i tasti, per cui l'uscita è regolata da una manopola capace di dare la nota crescente o quella calante se la si sposta di un decimo di millimetro. Moog a parte, l'elettronica mi appassiona, ed ascolto volentieri dischi di musica contemporanea.

Trovi positivi gli esperimenti fatti con il sintetizzatore nel pop fino ad oggi?

Tony: non so chi veramente sappia usare l'apparecchio nel campo del rock al di fuori di Emerson.

Parlavamo prima di referendum. Passiamo agli altri strumentisti.

Aldo: quando ascolto un disco non faccio particolarmente caso al bassista. M'interessa tutto l'insieme. Comunque Jack Bruce è il musicista più completo. Mi piacciono molto Larry Taylor, anche se il blues non ci attrae eccessivamente, e John Gustafson, ex dei Quatermass, ora con i Bullet [Le Orme sono ragazzi informatissimi sul panorama internazionale]. Ma la figura nuova è quella di Greg Lake.

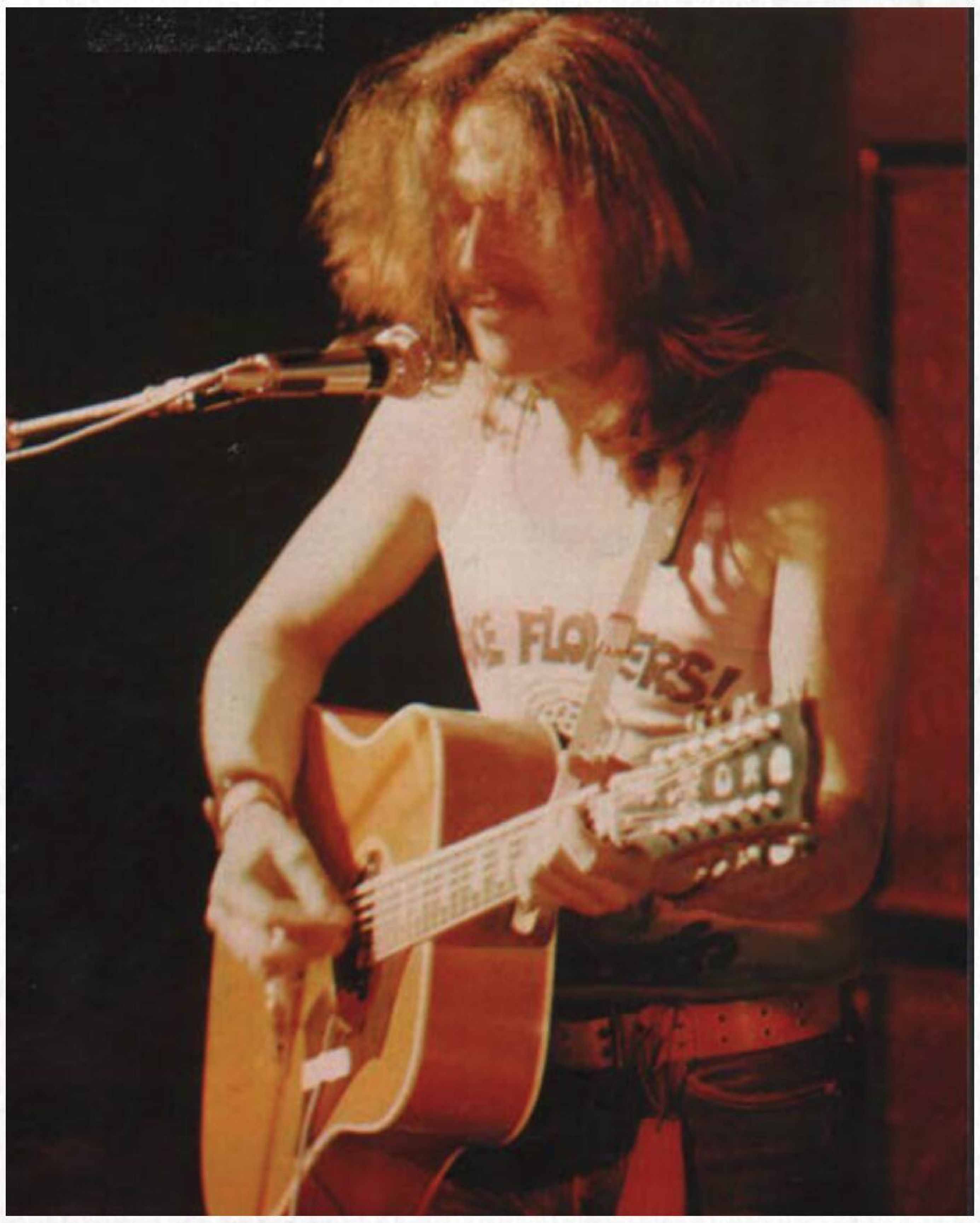
Etichette del 45 giri *Sguardo verso il cielo* / *Cemento armato* (la seconda durava tre minuti in meno della versione sull'album).

Greg Lake nel corso di un'intervista si lamentava perché la figura del bassista è sempre sacrificata nell'organico di un gruppo.

Aldo: aveva ragione di lamentarsi. Nei King Crimson del primo album era stato lui l'anima, ancor più di McDonald, di Fripp e di Sinfield. Ma nessuno in pratica lo aveva riconosciuto. Ora però con Emerson ha trovato ampia libertà sotto ogni punto di vista.

E i batteristi?

Michi: penso che realmente ELP abbiano detto qualcosa di nuovo. Non meravigliarti se anch'io amo moltissimo Palmer. Comunque il preferito resta John Hiseman dei Colosseum, soprattutto dopo averlo visto dal vivo. Credo che nell'evoluzione della batteria rock, Ginger Baker sia stato fondamentale, ma i suoi allievi (Hiseman, appunto) lo hanno superato.



Aldo Tagliapietra in una foto tutta pagina tratta dal numero 50 di «Ciao 2001».

Cosa ne pensate della critica giovane italiana?

Tony: fino a due anni fa non esisteva. Oggi è valida, ma le manca un elemento essenziale: quasi tutti i giornalisti non sono musicisti, e fanno parlare poco i musicisti.

Proprio per questo anziché chiedervi dove siete nati e quante mogli avete, come i giornali di cui parlavamo sopra, ho cercato di farvi esprimere i vostri giudizi di musicisti sulla musica nazionale ed internazionale!

Tony: sì, ma è ancora troppo poco. Occorrerebbe che noi e voi ascoltassimo sempre insieme i dischi. Voi ci date la competenza e l'informazione che a noi sfugge, e noi vi diamo pareri tecnici che voi non siete in grado di formulare.

Non appena tornerete a Roma organizzeremo un incontro di questo genere. L'appuntamento è già fissato.

I MIGLIORI AMICI DI ELP

«CIAO 2001» (16 GENNAIO 1972)

Testo: **Armando Gallo**

Per gli appassionati di **Emerson Lake & Palmer** questa settimana a Londra c'è stata una vera scorpacciata, perché il famoso trio inglese ha dato sei concerti nel giro di tre giorni al Pavillion di Piccadilly Circus (13/15 dicembre 1971). Il locale londinese in genere è usato per le première dei migliori film e rappresentazioni teatrali internazionali. Erano ben 64 anni che non ospitava un concerto. Ma agli ELP non si può rifiutare nulla. Sono senza dubbio oggi il complesso più acclamato; il loro PICTURES AT AN EXHIBITION è al primo posto di quasi tutte le classifiche a tre settimane dall'uscita. Aldo, Tony e Michi, che con l'album COLLAGE sono invece il gruppo del momento in Italia, non si sono lasciati sfuggire l'occasione e, anche se impegnatissimi in un calendario zeppo di serate, hanno fatto un salto a Londra, dove si sono incontrati con la formazione inglese. I biglietti erano già stati esauriti da circa un mese, in poche ore dalla messa in vendita, ma dopo un primo incontro con Keith Emerson, hanno potuto assistere a due concerti per speciale *intercessione* di Keith stesso. Le Orme hanno la medesima formazione degli ELP, propongono lo stesso discorso musicale ed il loro momento magico è arrivato al termine dei sei concerti, quando al club Speakeasy sono stati invitati da Emerson a brindare con lo champagne al felice esito delle serate londinesi. Io mi sono trovato nel bel mezzo della simpatica atmosfera, fungendo da interprete. È risaputo quanto i componenti delle Orme ammirino ELP e per i primi minuti Tony, Aldo e Michi avevano dimenticato il loro inglese. Emozione? Credo proprio di sì: tutto è successo così in fretta che le Orme quasi a stento riuscivano a crederci. Un giorno erano l'attrazione di una serata ad Alessandria, due giorni dopo stavano con Emerson a Londra. Pagliuca, Tagliapietra e Dei Rossi hanno scambiato con il tastierista diverse opinioni musicali, parlando soprattutto dei concerti del Pavillion. Grande è stato l'interesse di

ARMANDO GALLO

Le Orme e Keith Emerson a Londra nel dicembre 1971.

Emerson circa la situazione musicale italiana. È rimasto piacevolmente sorpreso nell'ascoltare COLLAGE e compiaciuto che in Italia ci siano delle formazioni come Le Orme. Gli ELP hanno in programma una serie di concerti in Italia verso aprile, così Keith ha espresso il desiderio di parlare con il suo manager per definire più dettagliatamente alcune date. Sembra che finalmente gli ELP vengano da noi; e questo farà senz'altro felice la folta schiera dei loro fan italiani. Con Le Orme ho assistito a due concerti: martedì pomeriggio e mercoledì sera, l'ultimo. Questi live hanno rappresentato un avvertimento di primo piano nella scena musicale londinese, visto il gran numero di persone che hanno tentato le vie più impensabili per entrare al Pavillion. Ho visto persone munite di biglietti da una sterlina (1500 lire) rifiutare offerte da 15 sterline (22.500 lire) e, sebbene abbia provato a cercare i soliti bagarini, non sono riuscito a trovarne nemmeno uno. Chi ha resistito alle allettanti offerte certamente non se n'è pentito perché l'esibizione è stata superlativa sotto ogni aspetto, sia quello musicale che spettacolare. Gli ELP hanno iniziato con un brano nuovo, che farà parte del loro prossimo album, in uscita a febbraio. Più tardi hanno offerto un altro estratto dal nuovo microsolco che stanno ancora incidendo e che certamente si sta rivelando come un lavoro colossale per tecnica ed inventiva (TRILOGY uscirà a luglio). Nella esecuzione di TARKUS hanno superato se stessi. C'era molta gente, anche io, che non credeva che il materiale di TARKUS potesse essere presentato in palcoscenico con gli stessi mostruosi effetti elettronici del Moog, ma Emerson ha invece offerto una prova superlativa, confermandosi miglior tastierista mai apparso sulla scena musicale. L'organista ha dato tutto se stesso, sdoppiandosi all'organo, suonando il Moog, il pianoforte e saltando giù dal palcoscenico tra il pubblico con il ribbon, un'asta collegata al Moog che dà suoni quasi spaziali. *Rondo* rimane il numero finale degli ELP, che ora lo prolungano con un assolo di batteria di Palmer, culminato in una vera aggressione agli enormi gong che si innalzano ai lati della batteria. Greg Lake ha offerto una precisa dimostrazione tecnica di come usare il basso, la chitarra acustica e la voce e sebbene non entusiasmi come i suoi colleghi è certamente l'elemento adatto per coordinare il sound generale.

«Un cattivo musicista non può permettersi di comportarsi come Emerson, altrimenti sembrerebbe ridicolo»

Tagliapietra su Lake

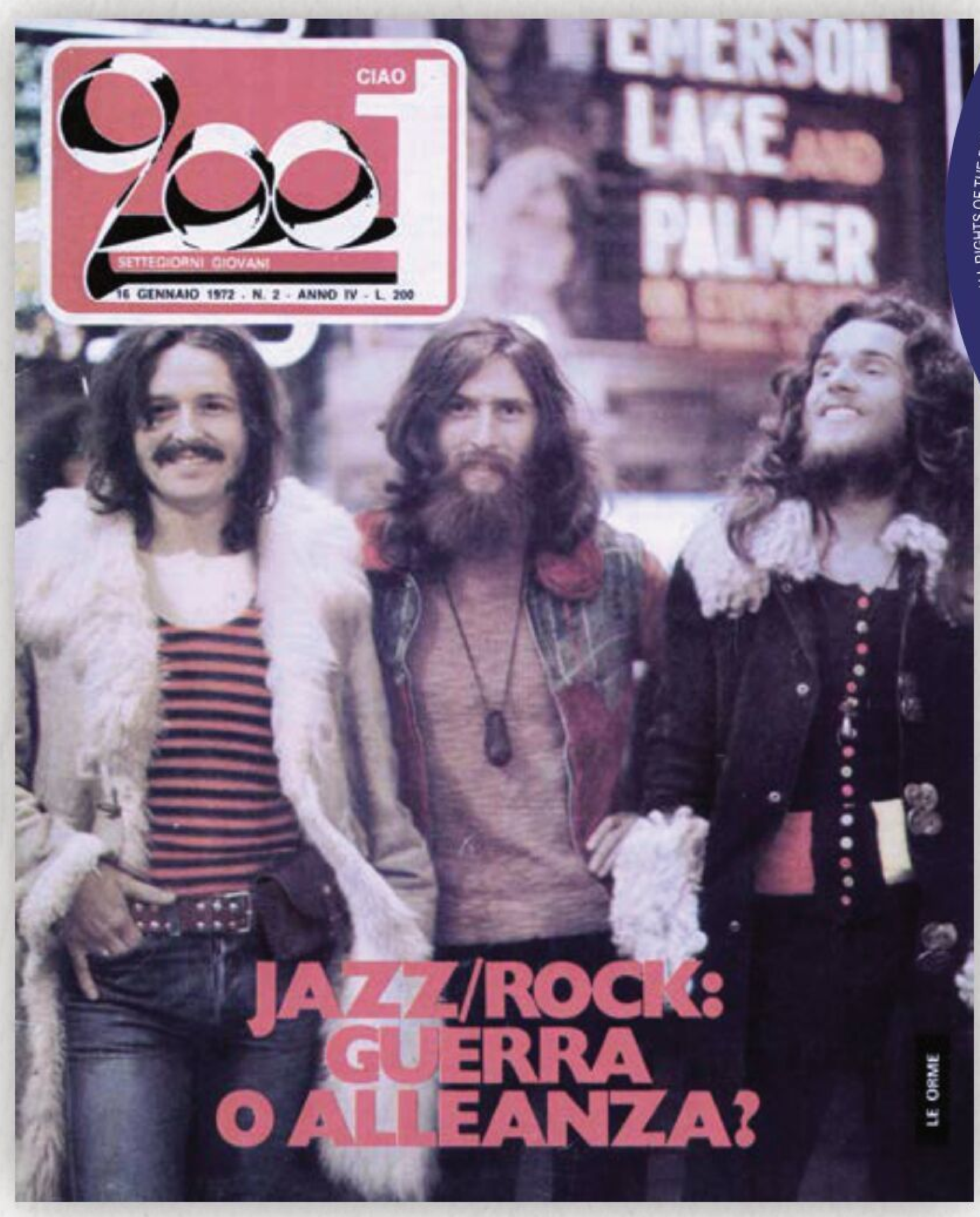
Certamente **Greg Lake** è un grande bassista, bravissimo. L'unica cosa che non mi ha convinto è stata la mancanza di un suono pieno e adatto, a mio parere, per amalgamare maggiormente la formazione. Lui usa troppi suoni secchi e questo mi ha sorpreso, poiché su disco la tonalità del basso è più pastosa. Credo che ciò venga elaborato nel banco di regia, però mi piacerebbe sentire lo stesso anche dal vivo. Con ciò non voglio dire che mi abbia deluso ma sono rimasto sorpreso; abbiamo visto un bassista dalla grande tecnica, ma non sufficientemente per fondersi con gli altri due. Logicamente mi piacerebbe vedere più di due concerti per dare un giudizio definitivo.

Michi Dei Rossi su Palmer

Tecnicamente e musicalmente è la fine del mondo, **Carl Palmer** è senz'altro il batterista del momento nella mia graduatoria personale.

Il batterista migliore o il batterista del momento?

Del momento ma non il migliore. Quel-



«Ciao 2001» del 16 gennaio 1972.

lo che mi ha affascinato di più è stato il suo gusto musicale: specialmente durante il secondo concerto ho avuto modo di piazzarmi quasi sopra il palcoscenico, notando più da vicino il movimento delle mani. Ci sono molte cose nel suo stile che sfortunatamente si perdono nell'amplificazione microfonica. Quello che il pubblico sente di un batterista è il suono che esce dagli amplificatori, tramite i microfoni piazzati attorno alla batteria. Alcuni passeggi si perdono e sono stati proprio questi passaggi che me lo hanno rivelato come un grande batterista.

Sei andato al concerto con l'intenzione di seguire da vicino il suo lavoro?

L'intenzione iniziale era di vedere il gruppo in generale, ma specialmente al secondo concerto Palmer mi ha talmente attirato che ho quasi seguito solo lui. Sinceramente non credevo che avesse migliorato così tanto dal Festival di Wight del '70, prima occasione in cui avevo visto ELP.

Emerson per Tony Pagliuca

Keith Emerson ha suonato troppo poco, nonostante le due ore di concerto, perché è l'unico organista capace di creare sempre qualcosa sul momento. Ha suonato *Tarkus* in entrambi i concerti e a distanza di sole 24 ore è riuscito a dire qualcosa di nuovo nello stesso pezzo. Quando un musicista ti offre una cosa del genere non suona mai a sufficienza. Non ti stancheresti mai di ascoltarlo, specialmente per chi, come me, è venuto qui per imparare qualcosa. Quando lui è veramente in forma, come in queste occasioni, non è più un musicista ma un mostro! Una incisione dal vivo di questa suite oggi si rivelerebbe cento volte superiore alla versione in studio, che già ci piace molto. Emerson ha confermato di essere un musicista in costante e continua progressione; non guarda mai al passato ed ogni sua esibizione è migliore della precedente. È un uomo senza limiti e ciò lo distingue da qualsiasi suo collega; credo che il suo talento non abbia mai trovato momenti di arresto, ma sia sempre stato in continua evoluzione. Forse un suo lavoro oggi può sembrare meno facile di ieri, ma musicalmente lo trovo migliore.

Cosa pensi dell'esibizionismo di Emerson? Parlo dello scuotimento dell'organo, del pugnalare la tastiera o di scendere in platea con il ribbon.

Sono contento che mi hai fatto questa domanda perché la ritengo importante. Durante il concerto mi chiedevo se fosse giusto che un uomo debba fare il pagliaccio così, d'altronde sono cose che faccio anch'io e molti altri musicisti. Quando si va in scena per un attimo si abbandona il fattore musicale e si incomincia a fare dell'esibizionismo, come prendere la chitarra tra i denti o saltare sopra l'organo. Comunque l'ho giustificato pienamente, poiché quando un musicista si impegna veramente in palcoscenico dà tutto. Così il musicista è a posto con la mente, con l'anima, con il cuore e si può quindi permettere di far divertire il pubblico come vuole; può essere una luce, un fattore scenico, un vestito, saltare sull'organo, oppure frustarlo e pugnalarlo. L'esibizionismo è parte dello sfogo artistico, adatto per questo genere di pubblico, che nella maggior parte dei casi durante il concerto non riesce ad intravedere le migliori raffinatezze tecniche del musicista. Se Emerson suonasse l'organo da fermo sembrerebbe freddo e bloccato sulla sedia, mentre il pubblico ha bisogno di essere scosso con qualcosa di extra. Sono sicuro che c'è gente che viene a vedere Emerson proprio perché ribalta l'organo o lo pugnala. È il momento che più si ricorda del concerto. Il pubblico non è formato da musicisti e bisogna farlo divertire anche con queste cose. Naturalmente un cattivo musicista non può permettersi di comportarsi come Emerson, altrimenti sembrerebbe ridicolo.

Le Orme: I MIGLIORI AMICI DI E.L.&P.

IL SODALIZIO MUSICALE TRA LE ORME ED EMERSON, LAKE E PALMER RISALE A DIVERSI MESI FA.
IN QUESTI GIORNI ALDO, TONI E MICHI SONO ANDATI A LONDRA PER ASSISTERE AD UNA SERIE DI CONCERTI DI ELP E PER SCAMBIARE ALCUNE OPINIONI MUSICALI CON KEITH EMERSON.
L'INCONTRO HA RAPPRESENTATO UN'OCCASIONE PER RICONFERMARE LA RECIPROCA STIMA:
EMERSON HA INFATTI APPREZZATO MOLTISSIMO L'ULTIMO ALBUM DELLE ORME
E QUESTI, DAL CANTO LORO, SONO RIMASTI ENTUSIASTI DELL'ESIBIZIONE DEL TERZETTO INGLESE.

IL RITMO DELLA VITA

MICHI DEI ROSSI QUANDO ASCOLTÒ PER LA PRIMA VOLTA IL MISSAGGIO DEFINITIVO DI COLLAGE CAPÌ CHE NULLA SAREBBE PIÙ STATO UGUALE, SIA A LIVELLO ARTISTICO CHE PERSONALE. QUALCOSA SAREBBE SICURAMENTE SUCCESSO CON LA PUBBLICAZIONE DI QUELL'ALBUM…

Testo: **Guido Bellachioma**

In ogni gruppo musicale, ovviamente che non sia acustico e utilizzi una strumentazione rock, il batterista ha una visuale privilegiata, specialmente dal vivo. Le storie di Michi raccontano il suo scandire il tempo nelle **Orme** e nella vita.

La prima volta non si scorda mai

Quando ascoltai il missaggio finito mi resi subito conto che da quel giorno la musica in Italia e la mia vita sarebbero cambiate totalmente. Il disco fu registrato e mixato alla Sax Record di Milano in soli sedici giorni; nello stesso studio, cinque anni prima, gli **Hopopi** (con due terzi della formazione di COLLAGE, Tony e il sottoscritto) registrarono il loro primo e ultimo demo, contenente tre brani: *Puoi farmi piangere*, versione italiana di *I Put A Spell On You*, incisa da **Screamin' Jay Hawkins** nel 1956 (in Italia Caterina Caselli l'aveva inclusa nell'album CASCO D'ORO); *Maudie* di John Lee Hooker, da noi conosciuta per la versione degli Animals di Eric Burdon e *I Believe To My Soul* di Ray Charles.

Da COLLAGE a oggi. Cosa significa essere progressivi rispetto agli anni 70?

Per me è un tipo di filosofia musicale che trova le radici negli anni 70 ma che oggi possiede lo stesso entusiasmo e passione. Ora essere progressivi significa avere in sé tutto quello che manca alla musica trasmessa alla radio e spadroneggia nelle classifiche.

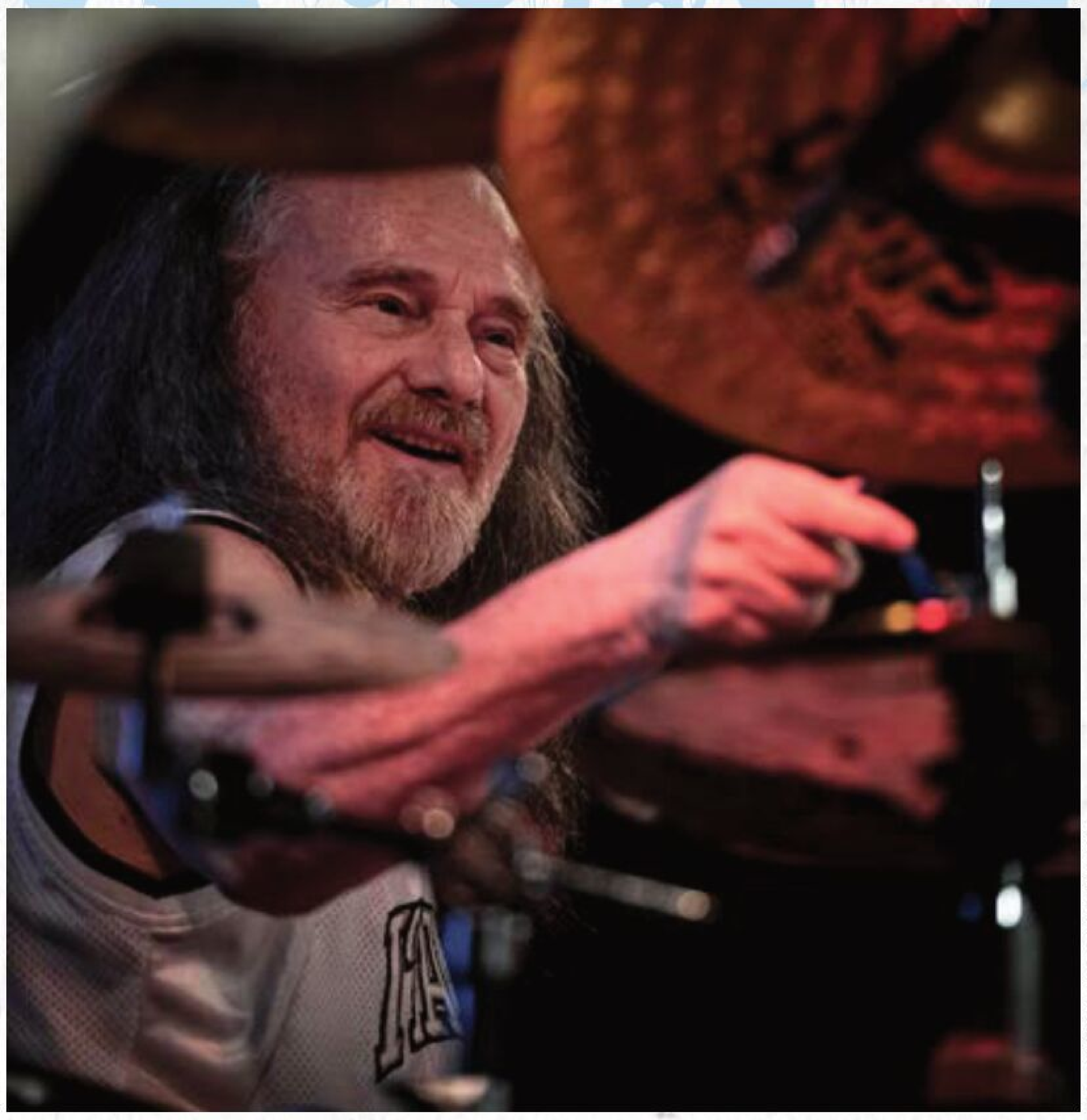
I tre giorni che portarono a COLLAGE

Nell'agosto 1970 partimmo col furgone da Venezia in cinque: io, Aldo, Tony, l'amico **Renzo Di Francesco** e **Nino Smeraldi**, che aveva abbandonato Le Orme qualche mese prima, litigando con Tony e Aldo, mentre ero militare. Durante la naja, non avendo avuto nessuna richiesta di rientrare nelle Orme, andai a suonare con Nino Smeraldi per formare una nuova band, Re Mida (con l'idea di andare verso un rock più libero, improvvisato). Poi, alcune settimane prima di partire per l'isola di Wight, lo lasciai per rientrare con Le Orme. Mi ero sposato e avevo una figlia, con Le Orme potevo lavorare mentre con Nino non avevo nessuna prospettiva di guadagnare per vivere. Inizialmente la situazione fu imbarazzante ma la musica aggiustò tutto e passammo tre giorni bellissimi e che, soprattutto, servirono a dar vita al primo disco di musica prog sinfonica in Italia, COLLAGE.

Pietro Scuderi, disegnatore appassionato di rock, ironizza sulla copertina di COLLAGE, mettendo in confronto il cimitero con i nudi femminili presenti su ELECTRIC LADYLAND di Jimi Hendrix.

Una copertina di "rottura"

Per COLLAGE volevamo una immagine "forte", che rompesse un po' con la normalità usuale, che disturbasse e stimolasse domande sulla musica dell'album. Che si ricordasse senza doverla vedere un'altra volta. D'altronde allora noi eravamo abbastanza "matti" e ci piaceva comportarci così… te l'assicuro (si mette a ridere)! **Mario Convertino**, che doveva occuparsi della copertina, un giorno ci disse che conosceva un cimitero sconsacrato alle porte di Milano, forse adatto come ambientazione. Accettammo subito e in auto raggiungemmo il cimitero, ormai senza "abitanti", visto che erano stati dissepolti e trasferiti. Il cancello era chiuso e, quindi, ci trovammo costretti a saltare il muro di cinta, sperando che non ci vedesse nessuno… eravamo nel 1971 queste cose facevano scalpore. Arrivati davanti alla tomba prescelta, finita in copertina, mettemmo a torso nudo e ci truccammo con una pittura bianca. Avevamo visto il film *La notte dei morti viventi* (di George A. Romero e interpretato da Duane Jones, Judith O'Dea e Karl Hardman, 1968) e volevamo ricreare un po' di quell'atmosfera tesa. Imbracciai una croce, abbandonata su un cumulo di terra, e Convertino mi disse di andare al centro, con Aldo e Tony ai lati in posa quasi da zombi. Scattammo un po' di foto e scavalcammo nuovamente il muro di cinta. Gli automobilisti che transitavano, vedendo la scena, rimanevano allibiti… e ti credo! Alcuni barboni e capello-


FRANCESCO DESMAELE

Michi Dei Rossi al Planet Live Club, 27 marzo 2015. Le Orme, con Tony Pagliuca, erano supportate dai Divae e dal Rovescio della Medaglia.

ni che uscivano da un cimitero chiuso… mezzi nudi e dipinti di bianco 🙂.
Davanti c'era un bar/trattoria e c'infilammo dentro per lavarci e rivestirci, passando tra i clienti con delle facce stupite mai viste. Il padrone, appena resosi conto in che stato eravamo, disse: "Fuori"! Così non ci rimase che andare a casa di Convertino per rimetterci un po' in ordine. La bella foto all'interno, quella dove ci sono le note e i testi, scattata da Armando Gallo in montagna dalle nostre parti, doveva essere la copertina originale, ma poi optammo per qualcosa più d'impatto. Anche le false immagini live sul retro sono di Armando. Perché false? In realtà eravamo in una sorta di capannone/palestra e montammo un po' della nostra strumentazione per ricreare la dimensione live… quasi un playback fotografico.

COLLAGE, *Per voi giovani* e Claudio Rocchi

Conobbi Claudio Rocchi nel 1971 per un'intervista con Le Orme a *Per voi giovani*, trasmissione radiofonica RAI che allora conduceva; diventammo amici e mi chiese se mi avrebbe fatto piacere suonare un brano nel suo nuovo disco (VOLO MAGICO 1 o 2). Io accettai di buon grado perché la sua musica era molto affascinante, mi eccitava l'idea di suonare fuori dal mio stile… purtroppo quel brano non entrò nella playlist dell'album e, ripurtroppo, i nastri andarono persi.

COLLAGE negli Stati Uniti

Questa è divertente… eravamo al Progfest di Los Angeles nel 1997 e al momento del soundcheck i tecnici, che non ci conoscevano visivamente, ci snobbarono… a tal punto che fecero finta di non capire (pur parlando in inglese) le nostre richieste sul palco. Quando iniziammo a provare *Collage* si guardarono e cominciarono a muovere la testa in segno di gradimento: avevano intuito che stavano suonando Le Orme e da quel momento capirono tutto, perfino la nostra lingua (*ride*), e il concerto fu un trionfo. Quando eseguimmo *Gioco di bimba* ci accorgemmo che tutto il pubblico era in piedi, conosceva il testo in italiano e lo cantava assieme a noi. Fu la prima volta che Le Orme si esibirono negli USA e avvertii una forte emozione.

I gruppi con cui hai più legato, artisticamente e umanamente, nel corso della tua carriera.

Sicuramente, oltre a Le Orme, quelli in cui ho militato. Gli Amici ('64/'65), Gli Hopopi ('65/'66), Re Mida con Nino Smeraldi (solo prove, '69). Tra gli altri i **Van der Graaf Generator**. Eravamo a Londra nel 1973 quando **Peter Hammill** venne a trovarci (avevamo affittato un appartamento per il tour Inglese di FELONA & SORONA) e m'invitò ad andare in sala prove con i VDGG… fantastico, alla fine ci fu anche una corposa suonata. Ho bei ricordi della **Nuova Idea**, dei **Trip**, degli **Osage Tribe**. Noi Orme e Gian Piero Reverberi avevamo organizzato le "Edizioni La Chiocciola" e gli Osage furono il primo gruppo sotto contratto. Eravamo amici con **BMS**, **PFM**, **New Trolls**, **Osanna**… qualche contatto con Genesis, Keith Emerson, Greenslade, Alan White e i Circa nel 2008 al Baja Prog di Mexicali.

Le mie batterie, compresa quella di COLLAGE

Michi Dei Rossi è un fiume in piena quando parla della propria batteria, anzi di tutte quelle che ha suonato dal 1966 al 1973: "Gli Hopopi avevano un finanziatore, che per lanciarci aprì un locale, il Sound Palace a Chirignago (Venezia). Sopra una pedana trovai il mio sogno di allora, una Ludwig, come Ringo Starr: Sky Blue Pearl in acero, cassa 22x14, tom 13x9, timpano 16x16, rullante Supraphonic 14x5, piatti Zildjian. Nel dicembre 1967 passai a Le Orme con la stessa batteria, dato che la strumentazione dei disciolti Hopopi era stata acquistata da Nino Smeraldi. Io non avrei certo potuto comprarmi la Ludwig, dato che in quel periodo non avevo una lira in tasca. La usai per registrare il 45 giri *Senti l'estate che torna*, il 33 giri AD GLORIAM e *Casa mia*, lato B di *Irene*; appena incisa la mia parte presi un treno alla stazione di Milano con destinazione Casale Monferrato per fare il militare. Nel 1970 comprai, naturalmente a rate, una nuova Sky Blue Pearl. Avevo due casse 22x14, rullante Super Sensitive 14x6,5, due tom 13x9 e due timpani 16x16, piatti Zildjian. Usai questo set per registrare il 45 giri *Il profumo delle viole*, 1970, l'album COLLAGE nel 1971 e per qualsiasi altra situazione sino al 1972, quando acquistai una Slingerland Chrome in acero: cassa 24x14, tom 14x10, timpani 16x16 e 20x18, rullante Ludwig Super Sensitive 14x6,5 e gli stessi piatti. Questo strumento caratterizzò il periodo dell'album UOMO DI PEZZA, sia in studio che in tour. Il suono della Slingerland alla fine mi stancò, aveva un difetto sullo snodo reggi tom, che era in alluminio e non sosteneva il peso del tom da 14; si rompeva spesso e ne cambiai almeno una decina. Finiti gli impegni, decisi con gioia di ritornare al suono delle mie origini. Nel 1973 presi una stupenda Ludwig Black Panther in acero, con cui registrai FELONA E SORONA. Dal 1972 nei concerti ho iniziato a usare campane tubolari Orsi, drum controller Moog, xilofono Musser, organo Farfisa e percussioni varie.

Sono trascorsi 50 anni da COLLAGE, oggi cosa ascolti e come?

Per ascoltare la musica ho bisogno di tranquillità nel mio studio, dove ho l'impianto, più analogico che digitale, e quando succede è sempre un grande godimento. Ascolto prevalentemente musica classica, un certo tipo di jazz e la musica etnica, quella non contaminata da strumenti tipici del rock. Potrei ascoltarla ovunque ma quello sarebbe solo la routine.

Ormai è trascorso tanto tempo dagli anni 70. Facciamo due supergruppi, italiani e stranieri, con i musicisti di quel periodo?

Formazione straniera:
Bill Bruford: batteria; **Stomu Yamashta**: percussioni; **Ruth Underwood**: marimba, vibrafono e percussioni; **Zakir Hussain**: tabla; **Chis Squire**: basso; **Tony Levin**: Stick; **Keith Emerson**: piano e tastiere; **Brian Auger**: organo Hammond; **Robert Fripp** e **John McLaughlin**: chitarra; **Jerry Goodman**: violino; **Ray** e **Derek Shulman**: polistrumentisti e voce; **Peter Gabriel** e **Jon Anderson**: voce.

Formazione italiana:
Tullio De Piscopo e **Franz Di Cioccio**: batteria; **Ares Tavolazzi**: contrabbasso; **Bob Callero**: basso; **Vittorio** e **Gianni Nocenzi**: tastiere e pianoforte; **Franco Mussida** e **Paolo Tofani**: chitarra; **Mauro Pagani**: flauto e violino; **James Senese**: sax; **Bernardo Lanzetti**, **Francesco Di Giacomo** e **Demetrio Stratos**: voce.

THE FUTURE BITES, nuovo e, ovviamente, discusso album di **Steven Wilson**, è il motivo che mi ha portato a intervistarlo per capire qualcosa in più di questo camaleontico artista.

WHERE ARE YOU GOING?

Testo: **Guido Bellachioma**

Negli ultimi anni, devo ammettere che ho faticato a connettermi con le proposte musicali di Steven Wilson, ormai in piena e voluta rotta di collisione con quanto il pubblico più "antico" si aspetta da lui. E il nuovo album non sfugge a questa regola, davvero aperto su orizzonti "diversi", e per molti appassionati poco progressivi… anche se a leggere le sue risposte ci sarebbe da dubitare di cosa significhi questo termine. Gli ho inviato 21 domande (NESSUNA sui **Porcupine Tree**!) e lui ha risposto con un file audio, registrato bene, a dimostrazione che cura sempre le cose che fa… oppure non le fa per nulla.
Non ha risposto a tutte – capita spesso in questi casi – però ha dimostrato di non tirar via con due parole in croce, come troppi fanno. Peccato, perché alcune risposte le pregustavo con estrema curiosità, però non si può avere tutto dalla vita…
A proposito… vi interessa sapere qual è il mio album preferito di Wilson solista? NO? Ok, ve lo dico ugualmente. Non THE FUTURE BITES, lontano dal mio "essere" musicale, e non per il tipo di temi affrontati (visto che sono un consumatore di musica elettronica). Io prediligo la complessa "disarmonia" di GRACE FOR DROWNING (2011), solido ma lesto ad aprirsi in tanti rivoli creativi che mi colpivano profondamente, capace di memorizzare e andare oltre le idee più interessanti del ribollente INSURGENTES (2008).
Ovvio che Steven un disco così l'ha già pubblicato e non lo ripeterebbe, seppure andare in una direzione, più o meno delineata, non sempre significa ripetersi in senso negativo, anche in altri settori culturali. Oppure no? Nel senso che da uno come lui c'è da aspettarsi di tut-

«ULTIMAMENTE MI SONO SPOSTATO VERSO IL ROCK PIU' TENDENTE AL POP: A QUANTO PARE NON POTREBBE ESSERCI CRIMINE PEGGIORE»

to, quindi "mai dire mai". Trovo Wilson coerente nell'"ondeggiare" tra le sue anime artistiche, come è normale e coerente che non tutto il pubblico si ritrovi in ognuna di esse.
Dove sta andando? Non credo che si ponga la domanda: va avanti e nulla lo distoglie, sia le critiche che i plausi… e questa è comunque una grande qualità.

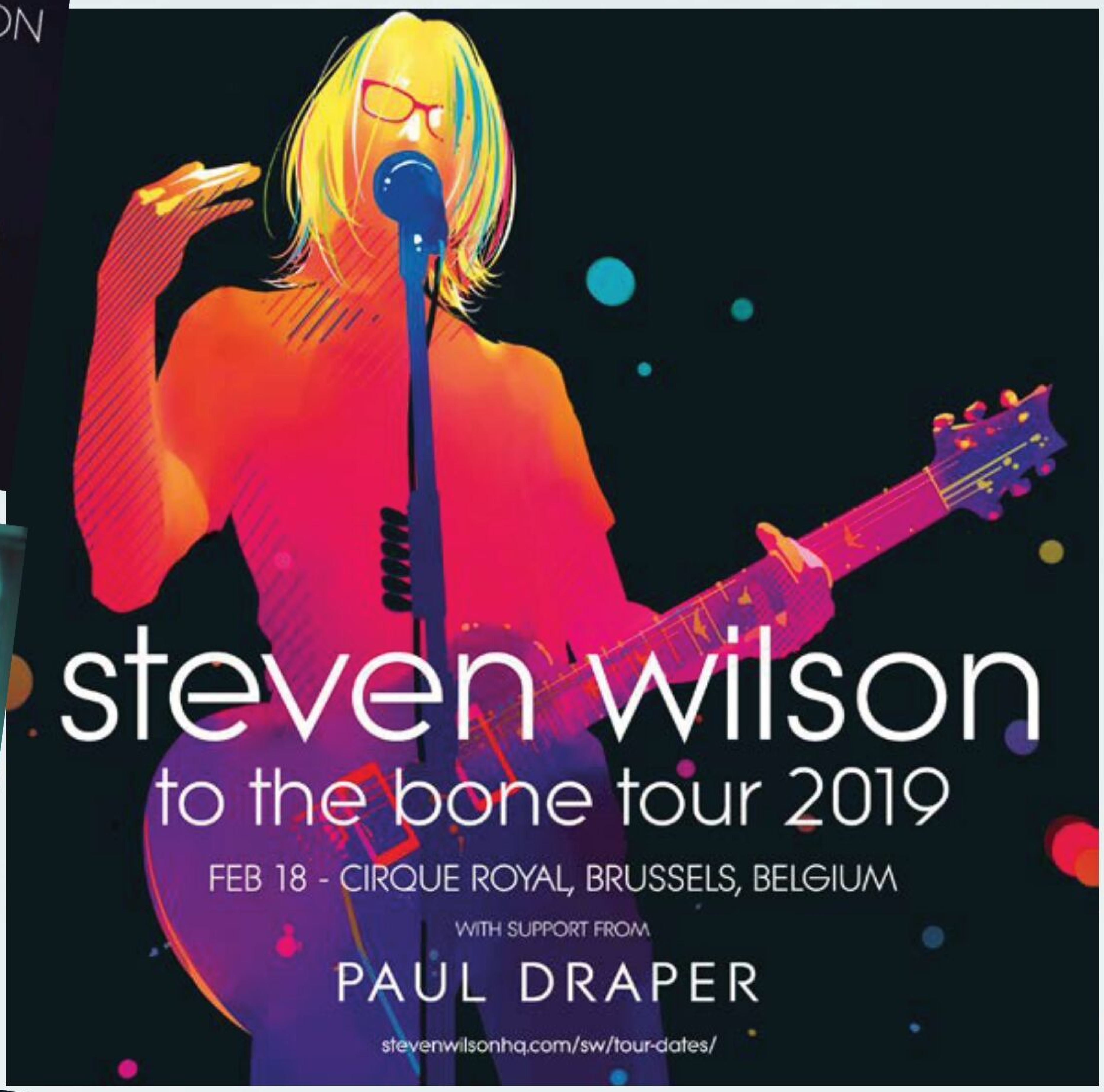
Live in Italy – ottobre 2021
4: Milano, Teatro degli Arcimboldi
5: Firenze, Tuscany Hall
6: Roma, Auditorium Conciliazione

Che ti piaccia o no per molti oggi sei "la faccia del prog", sebbene spesso tu abbia detto ormai di voler andare oltre. Dove sta andando il progressive rock?
È una domanda interessante, anche se in teoria potrebbe suonare tautologica… voglio dire, il termine "progressive" non significa esplicitamente "andare avanti, progredire, evolversi"? (*ride*). Però, effettivamente, spesso non è così. Quando parliamo di "progressive rock" facciamo quasi sempre riferimento a un genere musicale del passato; è come se ci fossero ormai delle caratteristiche codificate da seguire, che rimandano direttamente a quello che certi artisti facevano decadi fa. Questo non è progressive. L'esperienza mi ha insegnato che ogni qualvolta un artista dichiara di essere "progressive", probabilmente non lo è affatto. I veri artisti "progressive" non si preoccupano di definirsi tali o di posizionarsi all'interno di un genere, ma cercano di dare vita a una propria dimensione musicale. Tutto questo per dire che attualmente i veri artisti "progressive" sono quelli che si muovono in dei contesti che non hanno niente da spartire con la musica rock ma piuttosto con quella elettronica, o inventano un altro mondo che ha a che fare con la musica di oggi in evoluzione, dove c'è ancora un sapore di novità.
Ovviamente sappiamo bene che oggi chi vuole ascoltare il prog cerca di ritrovare in quell'universo sonoro degli elementi riconducibili al rock, al classic rock o al "vecchio" progressive rock. Che per definizione non è "progressivo".
Quindi, il problema è che non esiste una definizione rigida di cosa sia progressive, e non credo ci sia una risposta facile alla domanda. Personalmente spero sempre che in ambito rock possa arrivare qualcuno in grado di dare una rinfrescata ai codici espressivi del prog canonico. Mi piace pensare di essere una delle persone che forse l'ha fatto o che almeno ha provato a farlo.
Se devo pensare a qualche band che è andata in questa direzione mi vengono in mente gli **Arcade Fire** o i **Radiohead**, anche se i secondi sono in giro da trent'anni ormai. In ogni caso, artisti che, anche se si muovono in un contesto rock, cercano di essere ambiziosi, intellettuali e sperimentali.

Discograficamente sei considerato uno degli artisti più prolifici degli ultimi anni, mettendo insieme il tuo lavoro solista e i progetti in cui sei impegnato. Come è possibile trovare il tempo e l'ispirazione per cose tanto diverse?
In realtà ultimamente ho allentato molto i ritmi. Se ci pensi, sono passati tre anni e mezzo tra TO THE BONE e THE FUTURE BITES, probabilmente si tratta del lasso di tempo più lungo mai trascorso tra due miei album. Tra l'altro, nel frattempo mi sono sposato e ora ho due figliastre di cui occuparmi. Sto facendo più cose al di fuori della musica. Per il resto ho remixato qualche album storico e mi sono dedicato al mio podcast. Sto anche lavorando a un libro, che spero possa uscire il prossimo anno. Non è più come agli inizi, quando avevo tutto il giorno da dedicare alla musica e riuscivo a pubblicare due o tre dischi all'anno.

Nel tuo canale YouTube dici che l'artista non deve pensare al pubblico quando compone e cercare di non ripetersi. Non dovrebbe essere ovvio in qualsiasi settore musicale?
Assolutamente sì, ma purtroppo pochissimi mettono in pratica questa idea (*ride*). Il motivo è che quando trovi una formula che piace al tuo pubblico sei poco incline a cambiare, perché creare qualcosa di nuovo significherebbe distruggere qualcosa che sta avendo successo. E spesso la novità non riscuote gli stessi consensi che aveva la vecchia proposta musicale. Bisogna essere coraggiosi per abbandonare un percorso che si è già rivelato vincente e di successo. È un

THE FUTURE BITES, rimandato a causa della pandemia, è uno degli album più attesi del 2021. Sia dai fan che da chi è perplesso dai singoli che lo hanno anticipato.



processo che riguarda principalmente gli artisti solisti, perché in una band le decisioni vengono prese in modo democratico. Essere tutti d'accordo a voler rompere una formula vincente e cambiare in qualcos'altro è molto insolito. Mi vengono in mente **David Bowie**, **Frank Zappa**, **Neil Young**: loro sono stati in grado di confrontarsi continuamente senza timore con le aspettative del proprio pubblico. È per questo che preferisco essere un artista solista, così posso decidere autonomamente come cambiare ed evolvere. Il problema è che l'epoca in cui stiamo vivendo è dominata dai social media, appena fai qualcosa di diverso vieni immediatamente subissato di critiche e reazioni negative: basta che sia leggermente differente da quanto proposto fino a quel momento e nell'arco di pochi minuti i fan si scateneranno. Devo dire che a volte sono proprio gli appassionati i più grandi nemici dell'innovazione e del cambiamento. Personalmente cerco di fare del mio meglio per ignorare tutto quello che viene scritto o detto sui social proprio per essere in grado di proseguire autonomamente sul mio cammino.

Alcuni manifesti dei concerti di Steven Wilson negli ultimi anni.

Perché pensi, secondo le tue dichiarazioni, di essere un artista "divisivo"?

È abbastanza semplice. Mi sono spostato dal classic rock al rock più tendente al pop, che prevede tra l'altro un utilizzo consistente degli strumenti elettronici, e a quanto pare per gli amanti del classic rock non potrebbe esserci crimine peggiore. Questo, anche se non lo capisco, mi ha reso un artista che crea molte discussioni; penso che le persone tendano ad avere a volte una reazione negativa a tutto ciò che vedono allontanarsi dai classici stilemi del rock e dal suono più classico. Da un certo punto di vista mi fa anche piacere che quello che propongo possa generare delle discussioni, perché è peggio quando fai qualcosa di nuovo e non c'è alcuna reazione o dibattito da parte del pubblico: mi piace che la gente parli della mia opera e dei cambiamenti che sto mettendo in pratica. C'è talmente tanta musica in circolazione, trascurata e ignorata, che è già una soddisfazione sapere che qualcuno si è accorto di quanto sto facendo e che abbia voglia di discuterne. In questo senso potrei quasi affermare che sono felice di essere un artista controverso.

Come ti avvicini agli album degli anni 70/80 su cui devi lavorare?

Quello di cui mi occupo è di remixare i vecchi album. Infatti chiedo sempre di pubblicare il materiale su cui ho lavorato senza che venga masterizzato, proprio per evitare che sia soggetto alla regolazione delle frequenze e alla compressione che solitamente applicano gli ingegneri del suono. Il mio approccio al remix è semplice: rimanere fedele al mix originale. Tutto quello che cerco di fare è aggiungere un po' di definizione al suono, utilizzando le nuove tecnologie digitali, e ovviamente andare a creare il nuovo mix in 5.1 o in Dolby Atmos Surround. Sono perfettamente consapevole che la maggior parte delle persone che acquisteranno le nuove versioni conoscono già i vecchi dischi a memoria, perché li hanno ascoltati per tantissimo tempo, quindi non sono interessati a un mix differente ma ad avere la possibilità di ascoltare "meglio" quello che già conoscono… una prospettiva diversa da quella che già conoscono ma senza stravolgimenti. Per questo motivo sono estremamente fedele al missaggio originale: adotto le stesse decisioni, gli stessi livelli, applico gli stessi effetti alle varie tracce, mantengo il posizionamento degli strumenti nell'immagine stereofonica originale. L'unico obiettivo è quello di aggiungere chiarezza e definizione al suono.

Dopo essere stato rimesso a nuovo, un album storico, viene spesso pubblicato come parte di un "gigantesco" cofanetto, che quasi sempre include materiale marginale ed è estremamente costoso da acquistare. Realizzare questi box è davvero essenziale per continuare a vendere i vecchi titoli?

Secondo me la maggior parte dei box set sono completamente senza senso, perché al loro interno c'è un sacco di roba inutile, che al massimo puoi ascoltare una volta. Non rappresento il target di riferimento per queste operazioni, tuttavia sono coinvolto per lavorarci dalle case discografiche, dai manage-

> «NEI MIEI REMIX L'UNICO OBIETTIVO E' AGGIUNGERE CHIAREZZA E DEFINIZIONE AL SUONO»

ment e dagli artisti. Onestamente la maggior parte dei cofanetti vende molto bene, ma non sono il tipo di persona che vorrebbe ascoltarli. Non riesco a immaginare di dover passare in rassegna Cd, demo, bootleg, mix alternativi e tutta quella roba. Penso che la bellezza di molti cofanetti sia di ripresentare gli album originali, ricollocandoli in un contesto d'ascolto al passo con i tempi, ad esempio remixandoli in 5.1 o anche semplicemente in stereo. Per fortuna qualche volta i box contengono anche dei pezzi completamente inediti, che sono rimasti inutilizzati in archivio per tanto tempo, e che io ho la possibilità di mixare per la prima volta: ad esempio, nelle ristampe dei **Jethro Tull** o nel recente box set dei **Tangerine Dream** è stato incluso del materiale interessante, che non era stato mai mixato e pubblicato in precedenza. Penso che queste siano le eccezioni più valide, che ne giustificano l'esistenza. Tutti gli altri box imbottiti di demo di bassa qualità, bootlegs, gadget e via dicendo sono da evitare. Non ne capisco il senso e non li compro.

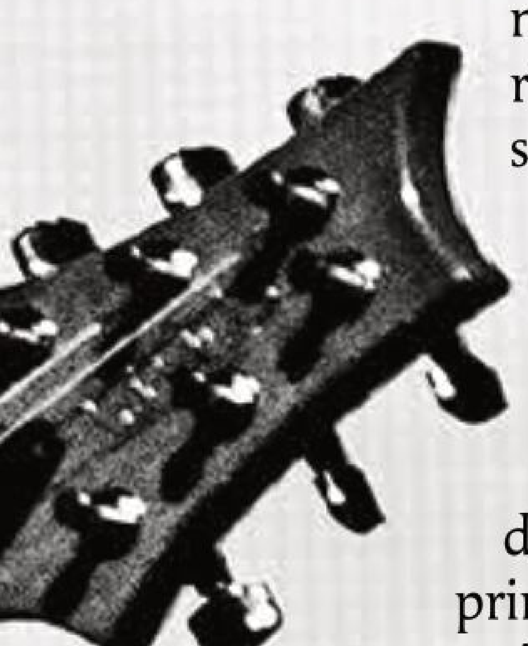
Come mai gli anni 70 sono stati così speciali, dato che a distanza di mezzo secolo sono ancora così presenti nella musica?

Be', indubbiamente ci sono tante persone a cui piacciono gli anni 70… anche io, nonostante sia cresciuto negli 80 e sia particolarmente legato a quella decade, adoro la musica dei 70 e 60. Credo che ci sia un filo conduttore che va dalla sperimentazione di metà 60, ad esempio da PET SOUNDS dei **Beach Boys** o REVOLVER dei **Beatles** fino alla fine degli 80. Questo filo conduttore è rappresentato dal fatto che gli artisti erano più concentrati sulla realizzazione di interi album, come ricerca artistica, piuttosto che sulla composizione di singole canzoni, in pratica il tipico formato della canzone pop da tre minuti era diventato meno importante. Tutti volevano sperimentare, anche aumentando la durata dei brani. E poi c'era il progresso tecnologico che permetteva ai musicisti di essere più creativi in studio: basta pensare ai registratori che passarono in pochi anni dalle sole quattro tracce degli anni 60 a ot-

Negli ultimi anni Wilson ha imparato ad apprezzare la dimensione live.

HAJO MUELLER

to, sedici e ventiquattro, consentendo di effettuare più sovraincisioni e di arricchire le sonorità delle composizioni. Ecco perché penso che gli anni 70 siano un periodo particolarmente speciale e anche una sorta di vocabolario e tavolozza musicale.
Inoltre anche strumenti come il Mellotron, l'organo Hammond o la chitarra acustica guadagnarono maggiore spazio, non solo in ambito prog ma anche in quello cantautorale… e poi è arrivata la musica dance alla fine degli anni 70.
Quei momenti sono stati eccitanti e particolarmente adatti a sperimentare con la forma musicale, grazie al progresso tecnologico e all'idea di pubblicare dei dischi che non fossero solo una collezione di canzoni da tre minuti ma dei veri e propri viaggi sonori. Giustamente parliamo di "concept album", un'idea che contagiò tantissimi artisti, non solo in ambito prog: anche i **Bee Gees** e gli **Allman Brothers Band** pubblicarono dei concept album. Non è un caso che gran parte della produzione musicale degli anni 70 sia invecchiata bene, proprio grazie alla spinta verso la sperimentazione presente in quel periodo, e anche al fatto che certi suoni, come quello del Mellotron o dell'Hammond, sono veramente senza tempo, al contrario di quanto è accaduto con le sonorità degli anni 80, fortemente caratterizzate dai sintetizzatori primitivi e dai primi campionatori… che io amo e per i quali provo nostalgia, ma che suonano più datati.



Quali artisti/gruppi italiani ami di più, sia del passato che del presente?

Iniziamo con due leggende. La prima è **Giorgio Moroder**. Ho già raccontato di come i miei genitori ascoltassero spesso i suoi dischi, che sono parte del mio Dna musicale: è stato un grande innovatore nell'ambito della musica elettronica e della disco music, adoro ancora oggi la sua produzione. L'altra leggenda è **Ennio Morricone**, che purtroppo è morto nel 2020: un genio. Non solo per le sue colonne sonore, ma anche per il suo lavoro di sperimentazione [Morricone faceva parte del collettivo **Nuova Consonanza**, nato nel 1959 per la promozione della musica contemporanea e d'avanguardia, *ndr*] a cavallo tra gli anni 60 e i 70. Quello che ha realizzato nella sua carriera è incredibile. È l'autore di alcune delle mie composizioni preferite di sempre. Poi vorrei citare un altro paio di nomi meno conosciuti. Uno è **Roberto Cacciapaglia**: sono un fan del suo primo album, SONANZE del 1974 [pubblicato dalla leggendaria etichetta tedesca OHR di **Rolf Ulrich Kaiser**, *ndr*], uno strano miscuglio di musica elettronica e minimalismo, con un respiro cosmico; veramente qualcosa di unico. Un altro disco bellissimo è DIALOGHI DEL PRESENTE (1977) di **Luciano Cilio**, uno dei lavori più delicati e affascinanti del minimalismo neoclassico, triste e malinconico, il parto di una persona sofferente, capace però di trasmettere delle grandi emozioni. Purtroppo si è suicidato nel 1983. Sono un fan della musica industrial e di un paio di grandi artisti italiani. Il primo è **Marco Corbelli**, anche lui suicidatosi (2007), che ha registrato molta musica sotto il nome di **Atrax Morgue**… è una specie di leggenda dell'industrial e della musica noise. Posso dire la medesima cosa di **Maurizio Bianchi**. Possiedo molti loro lavori. Passando al rock, non conosco molte cose italiane ma sicuramente posso menzionare gli **Area**, che mi piacciono molto; poi qualche album della **PFM**.
Cos'altro? In ambito classico **Luciano Berio** e **Luigi Nono** per il loro straordinario lavoro della metà del XX secolo nella musica sperimentale d'avanguardia. Ho diversi loro dischi e amo gli esperimenti di Berio con l'elettronica. In particolare *Visage* del 1961, realizzato utilizzando la voce di sua moglie, **Cathy Berberian**, e degli effetti elettronici. È una delle mie composizioni preferite in assoluto, veramente seminale.
Sì, ci sono molti artisti italiani di cui sono un grande fan.

HAND. CANNOT. ERASE (2015), GRACE FOR DROWNING (2011), THE RAVEN THAT REFUSED TO SING (2013), TO THE BONE (2017) e INSURGENTES (2008).

Steven Wilson e la musica di artisti contemporanei. C'è qualcuno che ha attirato la tua attenzione?

Sì, c'è molta musica contemporanea che mi piace. Uno dei miei album preferiti del 2020 è VOICES di **Max Richter**. Questo artista tedesco fa parte della nuova generazione neoclassica, che lavora nell'area classica o post-minimalista, però è cresciuta con la musica elettronica, quindi ne fa largo uso nelle proprie composizioni. Altri artisti potrebbero essere **Nils Frahm** e **Jon Hopkins**. Compongono molte colonne sonore… ma probabilmente il mio preferito è Richter. Mi piacciono gli ultimi due album degli **Autechre** editi nel 2020, uno s'intitola SIGN e l'altro PLUS. Quando stavamo lavorando a THE FUTURE BITES i miei produttori ascoltavano tanti nuovi artisti, come **Billie Eilish** [nel 2020 ha vinto quattro Grammy Awards nelle categorie Best New Artist, Song, Record and Album of the Year, *ndr*]. Sai, non è il mio tipo di musica ma ammiro davvero la produzione e le idee che ci sono dietro. Suona fresco, contemporaneo e interessante questo uso della musica elettronica. L'ho ascoltata mentre stavamo registrando il disco solo per avere delle idee per la produzione e provare a realizzare un album che suonasse un po' più contemporaneo e moderno. Sì, sono abbastanza impressionato dal suono di Billie Eilish e anche le mie figlie l'adorano, quindi la ascolto anche in casa.

Di cosa sei più orgoglioso nella tua carriera? Cosa, invece, non rifaresti?

Sono orgoglioso di aver continuato a cambiare, a evolvermi, anche se in un certo senso non si è trattato di una mia scelta ma di un processo naturale. Ho iniziato come musicista professionista con una band synth pop (**No Man**), poi mi sono messo a produrre musica ambient (**Bass Communion**), fino ad arrivare allo space rock psichedelico (**Porcupine Tree**), che poi si è sviluppato in una sorta di progressive metal. Sono orgoglioso di aver fatto tutte queste cose differenti tra loro, di aver dato vita a un percorso unico nella storia della musica. Cosa non rifarei? Probabilmente pubblicherei meno dischi. C'è stato un periodo in cui ho realizzato molti album e non tutti erano validi come avrebbero dovuto essere. Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio sono stato coinvolto simultaneamente in vari progetti, che avrebbero richiesto un maggiore coinvolgimento da parte mia, magari dedicandomi a un solo album invece che a due o tre allo stesso tempo. Oggi ho imparato sicuramente a essere più selettivo e più attento alla qualità delle mie produzioni.

La fase artistica più importante per te? La composizione, la registrazione in studio o il concerto?

Il momento della scrittura, anche se attualmente mi piace molto suonare dal vivo. Ci sono dei picchi di grande euforia sul palco, ma la gioia maggiore per me rimane quella di comporre qualcosa di nuovo. Quando ascolto il demo di un nuovo pezzo e mi rendo conto di aver dato vita a qualcosa di spe-

MILES SKARIN

ciale, di aver creato qualcosa dal nulla… quella è pura magia, che speri tocchi anche gli altri. Ancora non riesco a capire come accada, quale sia esattamente il meccanismo creativo e come quello che creo riesca a colpire l'ascoltatore, ma sono felice di riuscirci. Mentre lavoravo al nuovo album sono uscite fuori dal nulla canzoni come *King Ghost*, *Personal Shopper*, *Man Of The People*, *Count Of Unease*, che sono le mie preferite del nuovo album. Se sapessi come ho fatto, scriverei un libro e lo metterei in vendita! Magari ci saranno delle persone a cui queste canzoni non piaceranno, ma per me averle composte rappresenta qualcosa di veramente speciale, un momento di grande soddisfazione personale. Non sono mai appagato di provare sensazioni del genere.

Il 24 novembre 2020 Wilson ha messo in vendita l'unica copia di un box con il nuovo album e tante altre cose esclusive. I soldi sono andati al Music Venue Trust per aiutare i club inglesi in questa pandemia.

Qual è il tuo concerto ideale della tua vita, sia come ascoltatore che come artista?

Il miglior live performer che ho mai visto, e ho avuto la fortuna di assistere a molti dei suoi spettacoli, è stato **Prince**. A mio avviso è stato il più grande musicista pop di tutti i tempi. Potrà piacere o meno, ma il suo talento è fuori discussione: sapeva cantare, suonare la chitarra, le tastiere, la batteria, il basso, sapeva comporre, ballare… sicuramente la parola "genio" è abusata ai giorni nostri, ma è l'esatta descrizione di ciò che lui era. Prince era un genio. Uno dei suoi concerti più belli è stato l'ultimo che ho visto a Londra, nel 2007, quando ha suonato per ventuno sere di seguito alla O2 Arena. Per quanto riguarda i miei concerti, direi le tre date alla Royal Albert Hall durante il TO THE BONE tour del 2018, l'ultima delle quali è stata filmata e poi pubblicata ufficialmente in Dvd e Blu-ray [con il titolo di HOME INVASION: IN CONCERT AT THE ROYAL ALBERT HALL]. È sempre speciale suonare nella propria città, con gli amici e i parenti in mezzo al pubblico, e poi in una location così prestigiosa, tra le più leggendarie a livello internazionale… per il momento i concerti alla Royal Albert Hall hanno rappresentato il punto più alto della mia carriera.

«IL PRIMO LP CHE HO ACQUISTATO? ANIMALS DEI PINK FLOYD, QUANDO AVEVO UNDICI ANNI»

I primi dischi che hai comprato?

Il primo 45 giri che ho comprato è stato *Nobody Does It Better* di **Carly Simon** (1977), tema principale della colonna sonora del film di James Bond *La spia che mi amava*. Ancora oggi è una canzone che adoro, veramente una canzone bellissima. Il primo Lp? Ricordo che ho convinto i miei genitori a comprarmi un disco della **Electric Light Orchestra** per Natale quando avevo dieci anni, ma il primo che ho acquistato con i miei soldi è stato ANIMALS dei **Pink Floyd**. Sono cresciuto in una casa dove mio padre aveva solo THE DARK SIDE OF THE MOON dei Pink Floyd. Penso che mi piacesse la copertina, dove il maiale galleggiava sopra la Battersea Power Station… ho pensato fosse un'immagine fantastica, quindi ho investito i miei soldi in quell'album.

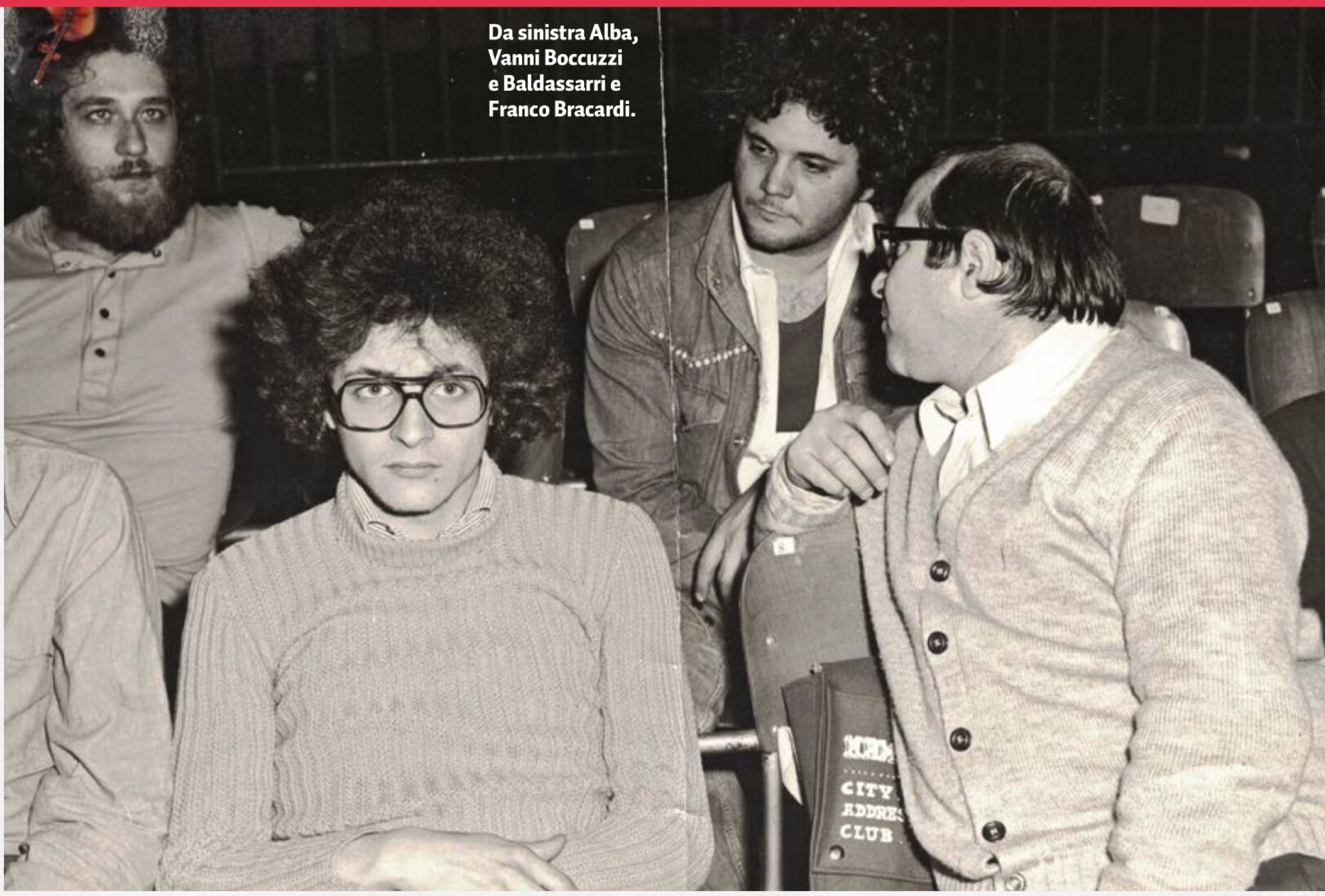
Senza fare torto agli altri componenti, il gruppo **Festa Mobile** è identificabile con i fratelli Francesco e Vanni Boccuzzi (originari di Monopoli), che erano anche i compositori assoluti. I due prima avevano fatto parte dei **Della Venis**, mentre nella seconda parte degli anni 70 avrebbero dato vita all'ottimo **Baricentro**, una delle migliori realtà europee del jazz rock con retaggi etnici. La RCA Italiana a settembre 1973 pubblica il loro unico album, DIARIO DI VIAGGIO DELLA FESTA MOBILE, sospeso tra prog, jazz-rock e melodie un po' favolistiche.

Le storie di un antico viaggio

Testo: **Guido Bellachioma**

Il primo gruppo

Vanni e Francesco Boccuzzi formano la prima band durante gli anni del liceo. **Della Venis** ha una lontana assonanza con gli americani Vanilla Fudge. Ricorda Vanni: "Loro ci colpirono tantissimo, secondo noi in parte rivoluzionarono il mondo del beat e del rock con la psichedelia". Insieme a loro, tre compagni di scuola (**Piero Mangini**, poi nel Baricentro, **Renato Petrosillo** e **Luciano Lepore**). I Della Venis si esibivano in feste private o durante i concerti scolastici, riscuotendo un discreto successo; una folta schiera di amici li seguivano ovunque suonassero.
I ragazzi riuscirono in qualche modo a entrare in contatto con una piccola etichetta discografica di Modena, la RCM. Si accordarono nel 1971 per la registrazione gratuita di un 45 giri; i musicisti in cambio cedettero i diritti d'autore all'Edizione Gianca e i ricavati della vendita del singolo. A bordo di un furgone, noleggiato a tal proposito, risalirono con i propri strumenti la Penisola per giungere nella città emiliana. Alla registrazione e al missaggio dei due brani fu dedicata una sola giornata. Il disco fu stampato in copie limitate e venduto durante i concerti dai Della Venis.
Sogno, posta sul lato A, era decisamente acerba, ricca di sonorità beat e melodia all'italiana. *Vanni*, sul lato B, era un interessante strumentale, dove confluivano elementi primordiali di jazz ed embrionali cenni progressivi, con ampio uso di pianoforte e organo Hammond. Nonostante fosse un provino – termine con cui veniva definito tempo fa un demo-tape – il disco fu a quanto pare trasmesso da alcune emittenti, tra cui Tele Capodistria. Le differenti scelte universitarie dei musicisti determinarono la fine dell'esperienza Della Venis.



Da sinistra Alba, Vanni Boccuzzi e Baldassarri e Franco Bracardi.

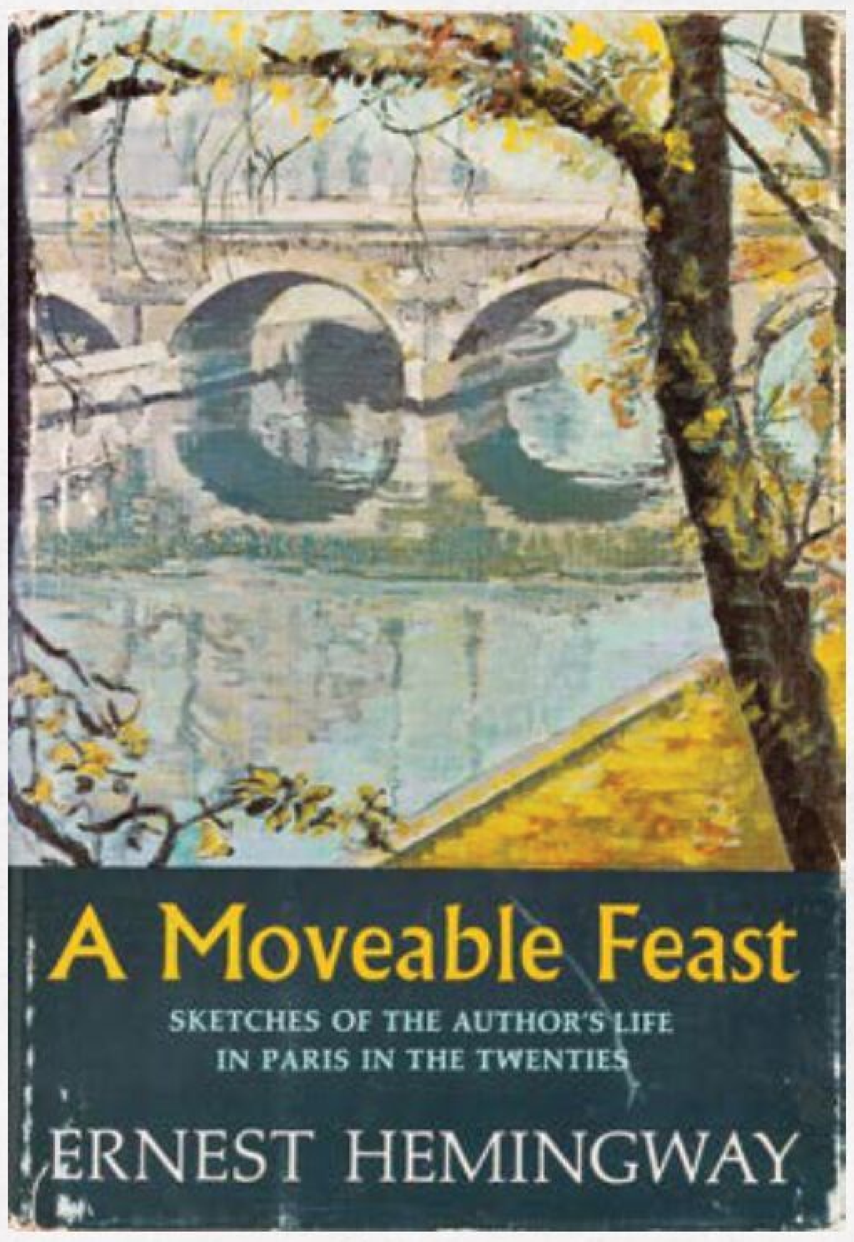
L'importanza di Alessio
Il big bang del gruppo è da attribuire al chitarrista **Alessio Alba**, anche lui di Monopoli, che all'inizio dei 70 si trasferisce a Roma per avere maggiori possibilità di suonare professionalmente. I suoi amori musicali sono il blues revival inglese, Miles Davis e soprattutto Jeff Beck.

A Roma c'era tanta musica
Alba, appena arrivato nella Capitale, inizia a farsi conoscere e suona con molti gruppi. Il suo nome attira l'attenzione di Franco Bracardi, Gianni Boncompagni e Renzo Arbore. Ricorda Alba: "Formai un gruppo con **Vittorio Nocenzi** (Banco del Mutuo Soccorso). Ne faceva parte anche il batterista **Maurizio Cobianchi**. Partecipammo pure ad alcune trasmissioni televisive".

Prima del gruppo un manager
Bracardi spinge Alba a realizzare un proprio progetto musicale per ottenere un contratto con la RCA Italiana. Il chitarrista torna a Monopoli per un concerto all'inaugurazione di una discoteca: "Successe alla fine del 1971 con una delle band romane di cui facevo parte (Vanni ricorda i **Panna Fredda**). Fu in quella occasione che incontrai Francesco Boccuzzi, rimanendo affascinato dal suo stile pianistico: 'Era certamente più innovativo rispetto a quello di Nocenzi, che era invece più legato alla musica classica'.

Nostalgia di casa
Francesco, che aveva solo diciassette anni, accettò la proposta di Alba, che riuscì a sistemarlo presso la residenza di amici romani. Ben presto la distanza dalla famiglia cominciò a diventare pesante. Fu allora che Alba accettò di far entrare nella band anche Vanni. Francesco lasciò il posto di tastierista principale al fratello, mentre lui impugnò il basso, aggiungendosi talvolta al pianoforte. Alla batteria fu richiamato Maurizio Cobianchi.

Il provino
La neonata formazione registrò un provino puramente strumentale presso una piccola sala d'incisione di Roma. La presenza dei fratelli Boccuzzi apportò al rock-blues di stampo britannico di Alba un tocco decisamente progressivo. Il nastro fu consegnato a Bracardi, che spronò la RCA a credere nel progetto per produrre un 33 giri. In realtà i dirigenti della casa discografica si dimostrarono dubbiosi sul genere di musica proposto, alquanto innovativo.



Il libro mai terminato di Hemingway da cui il gruppo mutuò il nome. Fu pubblicato nel 1964.

Francesco Boccuzzi: basso, chitarra elettrica, piano elettrico e acustico, clavicembalo
Vanni Boccuzzi: piano elettrico e acustico, Solina, clavicembalo
Alessio Alba: chitarra elettrica, acustica (6 & 12 corde)
Maurizio Cobianchi: batteria
Renato Baldassarri: voce

Lato A
La Corte di Hon 4:54
Canto 6:09
Aristea 5:01

Lato B
Ljalja 6:50
Ritorno 8:44

Festa Mobile partecipa alla prima e unica rassegna di musica popolare, Roma, 27 marzo 1973. Tra i gruppi partecipano Osanna, New Trolls, Delirium, Garybaldi, Trip, Jumbo, BMS, Reale Accademia di Musica, Mia Martini.

Sessionmen
Il loro talento musicale non fu messo in discussione e i ragazzi approdarono come sessionmen alla RCA. Inizialmente furono impegnati nella costruzione dei provini per Gianni Morandi, Claudio Baglioni, Lucio Dalla e diverse colonne sonore. Ebbero la possibilità di vivere con artisti come Patty Pravo, Renato Zero, Lucio Battisti, Mina e tanti altri. Riarrangiarono e incisero *Jacopone*, uno dei primi musical in Italia, con Paola Pitagora e Gianni Morandi. Lo spettacolo, incentrato sulla vita di Jacopone da Todi, andò in tour con le musiche eseguite dai Libra; Bracardi aveva preferito che Festa Mobile si concentrasse sui propri brani.

Il secondo provino
I brani del nastro portato in RCA erano *La Corte di Hon* e *Canto*, strutturati con eccellenti cambi di ritmo e raffinati movimenti progressivi; probabilmente era troppo presto per una band italiana di rock strumentale. Per ovviare a questo problema fu reclutato Renato Baldassarri, amico di Alba, e al precedente provino fu aggiunta la voce.

E Festa Mobile fu
Il nome della band è mutuato da *A Movable Feast,* ultimo libro di Ernest Hemingway, rimasto incompiuto e pubblicato nel 1964. L'opera ripercorre il periodo passato da Hemingway a Parigi, dal 1921 al 1928. Vanni: "Questo nome esprimeva l'essenza della nostra band, ci piaceva fare musica e portarla in giro".

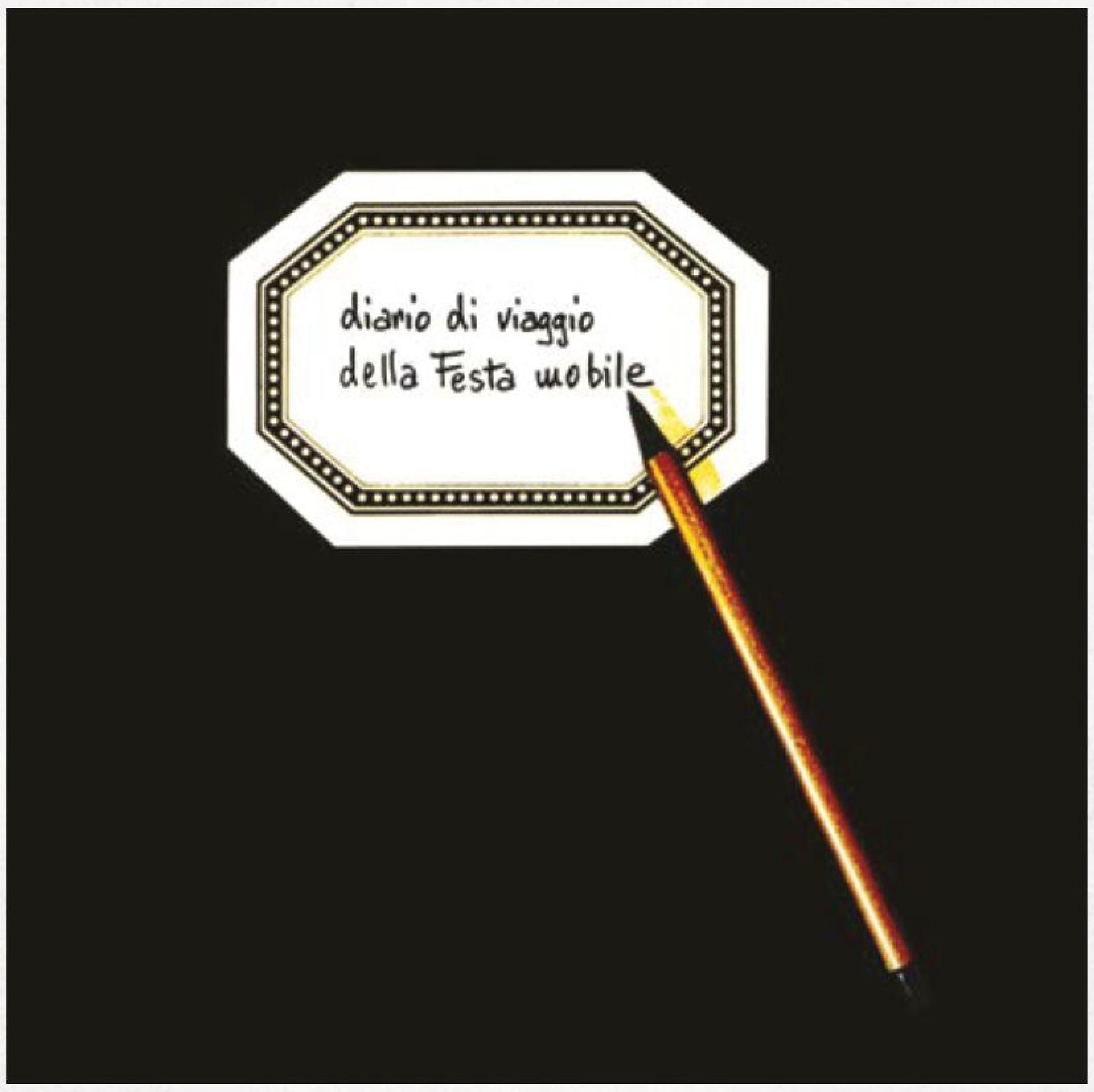
Il viaggio della Festa Mobile
Recapitato il nuovo provino alla RCA, Franco Bracardi convince il direttore della casa discografica a dare una chance al gruppo: sta per nascere l'album di esordio della Festa Mobile. L'unico. Ma non subito.

Popolarità sul territorio
La lunga gavetta e l'assidua frequentazione di noti personaggi dello spettacolo avevano procurato ai ragazzi una certa notorietà, tanto da guadagnarsi la possibilità di partecipare, già un anno prima di firmare il contratto discografico, al festival romano di Villa Pamphili; il 26 maggio 1972 suonano *La corte di Hon.* La rassegna è assemblata da Giovanni Cipriani, Pino Tuccimei e presentata da Eddie Ponti, lo stesso team delle due edizioni del Caracalla Pop Festival (1970 e 1971).

Dimensione live
Per rivedere Festa Mobile di nuovo su un palco ufficiale dobbiamo attendere il 1973; il 27 marzo suonano al Palasport di Roma per la prima Rassegna di musica popolare, organizzata da Ezio Radaelli. Il quotidiano romano «Paese Sera» il 28 racconta: "Tra le rivelazioni sono da segnalare **Cammello Buck** (poi diventati Rustichelli e Bordini), **Raccomandata con Ricevuta di Ritorno**, **FLEA** e **Festa Mobile**".

Dimensione live 2
Qualche mese dopo la firma del contratto, terminata la pre-produzione, Festa Mobile partecipa alla terza edizione del Festival della Musica d'avanguardia e nuove tendenze, diretto da Massimo Bernardi (Mostra d'Oltremare di Napoli, 8 giugno). Fabrizio Zampa il 10 scrive sul quotidiano «Il Messaggero»: "Tra i complessi di ieri sera vanno ricordati **Quella Vecchia Locanda**, **Pholas Dactylus**, **Paese dei Balocchi** e **Festa Mobile**".

Il leggendario contratto
Il contratto di esclusiva per registrazioni fonografiche viene firmato il 1° aprile 1973 a Roma: "tra la RCA s.p.a., con sede in Roma, via S. Alessandro 7, da una parte, e i Sigg.ri Alessio Alba, Renato Baldassarri, Maurizio Cobianchi, Giovanni Boccuzzi, rappresentato dal padre esercente la patria potestà Giannangelo, e Francesco Boccuzzi, rappresentato dal padre esercente la patria potestà Giannangelo, componenti del complesso vocale e strumentale denominato Festa Mobile, di seguito per brevità chiamati Artisti dall'altra parte. I diritti sono in esclusiva, per ogni paese del mondo, della RCA, compresi quelli di artisti Interpreti relativi alle riproduzioni meccaniche delle loro esecuzioni e interpretazioni [...] e le duplicazioni foniche delle registrazioni stesse". Il contratto parti-



va con la firma e terminava il 31 marzo 1976, con un'opzione per altri due anni dalla scadenza qualora la RCA non lo avesse disdetto con lettera raccomandata. Il contratto prevedeva sala prove a disposizione per la pre-produzione e anticipi sulle vendite, grazie a cui Vanni e Francesco Boccuzzi acquistarono vari strumenti ed ebbero in regalo dalla RCA un piano elettrico Fender Rhodes MK2, fino ad allora usato nei loro studi su molti dischi.

A sinistra Vanni Boccuzzi nel 1976. In alto: copertina album Festa Mobile, a cura dello Studio Dojmi e Botti (Ennio Morricone, Antonello Venditti, Tito Schipa Jr).

Tra Roma e Monopoli

Vanni ricorda: "Io e mio fratello ci trovavamo bene con Alba, Cobianchi e Baldassarri, anche se c'erano problemi esistenziali. Noi non volevamo trasferirci a Roma e loro non ci pensavano proprio a viaggiare continuamente per raggiungere Monopoli. Io ero ospite presso amici di Alba o di Bracardi. Ricordo che durante le registrazioni mi ospitava il doppiatore **Tonino Accolla** (Eddie Murphy, Homer Simpson). In più i nostri genitori erano contro la carriera musicale, volevamo che noi studiassimo e che la musica fosse solo un hobby".

La fine

Queste inaspettate interferenze e l'inversione di tendenza della RCA, orientata a un percorso artistico più commerciale non condiviso dai membri del complesso, decretarono la fine di questa storia. **Cesare De Natale**, produttore dell'album, cercò di convincere i fratelli Boccuzzi, una volta sciolto il gruppo, a rimanere in RCA come arrangiatori per aumentare le entrate. Il tentativo fu vano.

I PARTECIPANTI
Actuala
Area
Claudio Baglioni
Banco Mutuo Soccorso
Battiato
Edoardo Bennato
Maria Carta
Richard Cocciante
Francesco De Gregori
Noris De Stefani
Festa Mobile
Jumbo
Living music
Simon Luca
Anna Melato
Museo Rosenbach
Romano Mussolini e il suo quartetto
New Trolls
Nuova Idea
Osanna
Adriano Pappalardo
Paradiso a basso prezzo
Perigeo
Premiata Forneria Marconi
Virginio Puzo
Quella vecchia locanda
Rustichelli e Bordini
Tony Santagata
Santucci Scoppa D'Andrea
Toto Torquati
Trip
Uovo di Colombo
Antonello Venditti
Marcello Rosa

3ª Rassegna di Musica Contemporanea

civitanova marche

In studio

La RCA concesse alla band sette giorni di registrazione e tre di missaggio nello Studio B, interno al suo stabilimento di via Tiburtina, uno dei cinque studi romani all'avanguardia. Festa Mobile terminò i lavori in sala, incidendo in diretta, nel giugno 1973, dopo qualche mese di preparazione. Allora un giorno di registrazione in un buono studio costava circa un milione di lire, che per quei tempi era una cifra importante. Ricorda Vanni: "Nello studio B, che a noi sembrava enorme, ci lavoravano **Ennio Morricone**, **Lucio Battisti**, **Mina**. Noi eravamo vestiti in maniera trasandata, in un modo che rispecchiava la nostra età e la nostra goliardia giovanile, al cospetto di mostri sacri della musica italiana. Dal vivo e in studio per Festa Mobile come strumenti non cambiava nulla, mentre con il Baricentro mancava la voce ma c'era un sintetizzatore monofonico in più".

Se Vanni dovesse rimetterci mano

"Premesso che mi piace molto la realizzazione piuttosto acerba degli anni 70, oggi arrangerei i brani con l'orchestra sinfonica, cori e molta elettronica. Allora avevamo tanti progetti, chissà che un giorno…"

Festa Mobile a Roma, 1973. Da sinistra Vanni Boccuzzi, Renato Baldassarri, Maurizio Cobianchi, Franco Boccuzzi, Alessio Alba.

LE DUE VITE DEI CULTO

La seconda vita
dei Necronomicon.

NEL 1972 ESCE TIPS ZUM SELBSTMORD DEI **NECRONOMICON**, PUBBLICATO IN EDIZIONE PRIVATA, CON DUE SOLE RISTAMPE UFFICIALI SINO AD OGGI. È LA NASCITA DI UNA LEGGENDA UNDERGROUND, NON SOLO NEL ROCK TEDESCO.

Testo: **Carlo Camilloni**

Negli anni l'interesse verso i Necronomicon aumenta, come testimoniano diversi bootleg, puntualmente e rapidamente, trasformandosi in un vero e proprio culto. La band si scioglie nel 1981 per riformarsi nel 2010. Il chitarrista **Walter Sturm**, membro originario, ci racconta qualcosa di questa lunga storia.

Il gruppo nasce nel 1970 ad Achen, dove dal 10 al 12 luglio si svolge l'Open Air Pop Festival. Vi partecipano, tra gli altri, Deep Purple, Free, If, Quintessence, Edgar Broughton Band, Taste, Keef Hartley, Caravan, Pink Floyd, Amon Düül II, Kraftwerk, Can e altre band (i Traffic sono nel manifesto ma non partecipano, mentre i Van der Graaf Generator vengono cancellati per carenza di tempo).

Ci formiamo verso marzo 1970. Prima suonavo nei Crickets, una cover band con molte canzoni di Buddy Holly in repertorio, mentre Norbert Breuer e Gerd Libber militavano in un altro gruppo di Aachen, i Love of Tunes, che eseguivano molte canzoni dei Beatles. Importante è l'esibizione al carnevale di Aachen nel febbraio 1970, dove ci siamo conosciuti e abbiamo deciso di creare una band più orientata verso il progressive. Ascoltavamo i nostri gruppi preferiti (Pink Floyd e Deep Purple) ai margini del festival perché non avevamo i soldi per i biglietti (eravamo tutti studenti). Abbiamo iniziato suonando canzoni di Deep Purple, Uriah Heep, John Mayall, Ten Years After, Black Sabbath e così via.

Era difficile suonare dal vivo per i nuovi gruppi?

Penso che per le band amatoriali la situazione fosse migliore di quella odierna. C'erano numerosi piccoli club o centri giovanili gestiti dalla Chiesa, che quasi tutti i fine settimana organizzavano serate "danzanti" (a quel tempo denominate "feste beat"). Inoltre, le scuole secondarie e le università organizzavano feste studentesche. Non c'erano tanti soldi ma tante opportunità per suonare dal vivo.

TIPS ZUM SELBSTMORD, Cd 2004 (Garden of Delights).

Avevate già scelto di chiamarvi Necronomicon?

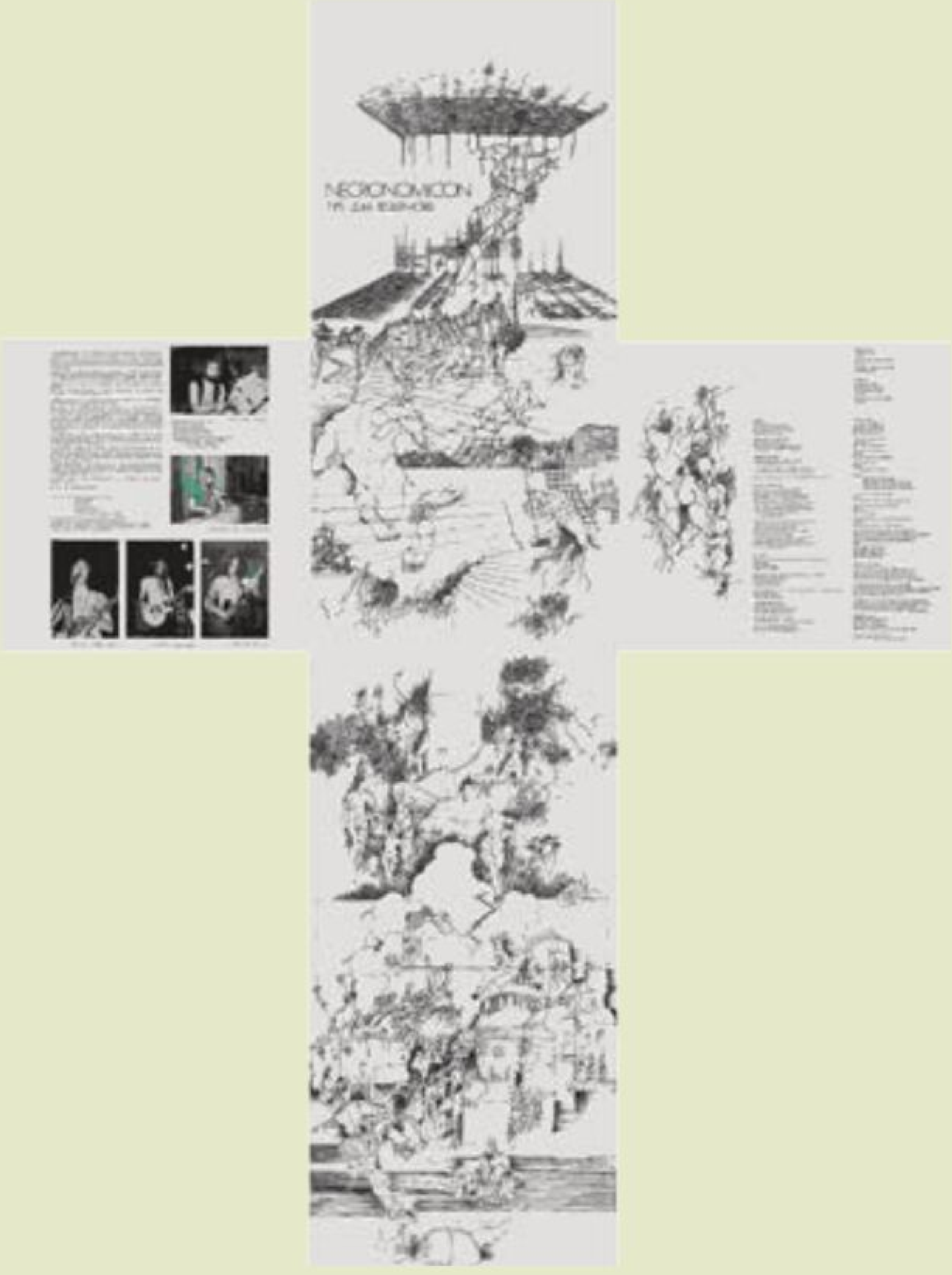
Sì, era il nostro nome dall'inizio. Sono da sempre stato appassionato di storie strane e alla fine degli anni 60 ho conosciuto H.P. Lovecraft. Tutto il gruppo è rimasto affascinato dal suo stile, sospeso tra horror e fantascienza. Devo confessare, però, che la nostra musica all'inizio non aveva alcuna relazione con il Necronomicon di Lovecraft. In effetti anche in seguito non abbiamo mai pensato di essere una band psichedelica o esoterica, casomai avevamo un messaggio chiaro, incentrato sui temi quotidiani e non "fittizi" come quelli del Necronomicon. Questi messaggi dovevano essere trasmessi alle persone da complesse canzoni rock e in lingua tedesca, in modo che tutti potessero ascoltare il messaggio oppure solo la musica, per chi non fosse interessato alle liriche, o entrambi [Il *Necronomicon* è uno pseudobiblion, ossia un libro mai esistito, creato come artificio narrativo allo scopo di persuadere il lettore che esso sia invece reale. A citare per la prima volta il *Necronomicon* è Howard Philip Lovecraft, nel racconto breve *Il cane*, (titolo originale *The Hound*), pubblicato nel 1924 sulla rivista «Weird Tales», *ndr*].

> *«Tips zum Selbstmord significa Istruzioni per il suicidio di massa non individuale, causato dall'uso improprio dei tesori della Terra»*

Oggi l'attualità dei vostri testi è, purtroppo, intatta, visto che la situazione è ancora più drammatica di allora. I danni all'ecologia, le guerre (dichiarate e non) che caratterizzano la specie dominante del pianeta, la vita alienante nelle metropoli.

L'album analizza l'isolamento delle persone nelle città moderne (*Die Stadt*), la distribuzione non equa della ricchezza e del cibo tra Paesi industrializzati e il resto del mondo (*In Memoriam*), la distruzione della natura da parte dell'uomo (*Requiem der Natur*), la fine del mondo a causa dell'uso incontrollato delle risorse e dell'inquinamento (*Requiem vom Ende*). "Tips zum Selbstmord" significa "Istruzioni per il suicidio", non individuale ma di massa, causato dall'uso improprio dei tesori della Terra. Alla fine del 1970 (se non ricordo male) a **Norbert Breuer** venne l'idea di un concept album, intitolato HISTORY OF A PLANET, che trattasse dei problemi sopra citati: era nel senso del movimento del 1968 contro il capitalismo incontrollato, il conservatorismo in politica, la minaccia della guerra atomica e la "guerra fredda" tra Ovest ed Est e così via. Le prime canzoni vennero realizzate in inglese, ma presto ci convincemmo che dovevano essere riscritte in tedesco. I nostri amici le ascoltarono e le trovarono buone. Nel 1971 i demo furono registrati in uno studio dell'Università di Aachen. Queste prime versioni, comprese le canzoni escluse da TIPS ZUM SELBSTMORD, furono pubblicate nel 1990 su VIER KAPITEL/FOUR CHAPTERS (quadruplo box a libro, fuori catalogo da molto, pubblicato in 500 copie numerate dalla Little Wing of Refugees).

N'ECRON'OMICON

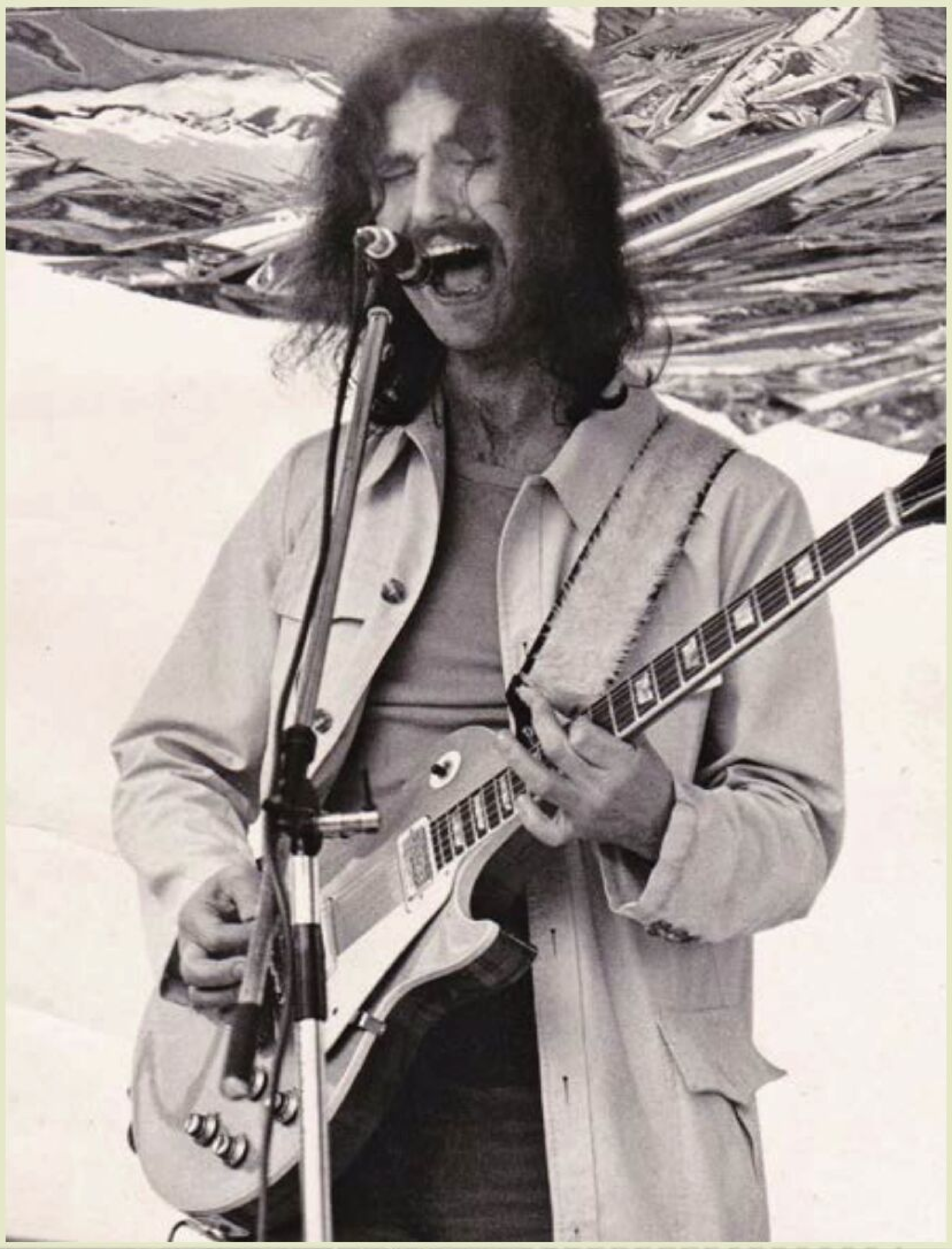


L'album, registrato su due piste, ha una complessa copertina, realizzata in modo artigianale.
È stato registrato in un piccolo studio a Kerkrade (Olanda), vicino al confine tedesco, su due registratori Revox a due piste. Praticamente dal vivo, solo le voci sono state aggiunte in seguito sulla seconda macchina. Se si verificava un errore durante la performance il gruppo doveva risuonare l'intera canzone. Allora gli strumenti musicali costosi dovevano essere mostrati ai doganieri quando attraversavi il confine, lasciando l'elenco completo e una cauzione pari al 10% del valore degli stessi. Come studenti, ovviamente, non eravamo in grado di pagare una tale somma, così abbiamo dovuto usare un trucco. Aachen, giusto tra il confine olandese e quello belga, aveva un transito di persone piuttosto esiguo, tanto che specialmente di notte i controlli erano praticamente inesistenti. Così abbiamo trasferito la nostra strumentazione nelle ore notturne, passando dal confine belga non sorvegliato e da lì siamo andati in Olanda, ovviamente senza venire controllati. E abbiamo fatto la stessa cosa al ritorno dopo la registrazione… per cui oggi posso affermare che la UE è una bella istituzione! I disegni in copertina sono stati realizzati da **Harald Bernhard**, nostro batterista e (ancor oggi) "art manager"; lui ha studiato design ad Aachen e in seguito ha lavorato come insegnante d'arte in una scuola secondaria. La copertina era stampata in quattro parti, che dovevano essere incollate insieme. Lo abbiamo fatto noi della band. La colla proveniva da un laboratorio del padre di Norbert, che lavorava come calzolaio.

In alto da sinistra TIPS ZUM SELBSTMORD, HAIFISCHE e VERWUNDETE STADT. Sopra VIER KAPITEL (1990).

Walter Sturm

Il fatto di averlo pubblicato privatamente (il nome della label, Best Prehodi, proviene dalle iniziali dei vostri nomi) in sole 500 copie, fu dovuta a una vostra scelta? Ho sempre trovato strano che non lo abbiate mai pubblicato (e nemmeno ristampato) per una delle molte label tedesche del tempo.
Prima di tutto siamo stati felici di avere l'opportunità di pubblicare un disco. Ci siamo riusciti solo perché abbiamo ottenuto il sostegno finanziario di un amico, il cui padre aveva una fabbrica di finestre in legno. A quei tempi l'interesse per il nostro album non era grande. È stato persino difficile trovare acquirenti che pagassero i 15 marchi che chiedevamo. Esistevano persone che venivano regolarmente ai nostri concerti, però molte scoprivano che la nostra musica era troppo difficile, con molti cambiamenti di tempo, ritmi e temi musicali. Il periodo non era maturo per il rock progressivo con testi in tedesco. Per quanto ricordo ci siamo messi in contatto con alcune case discografiche ma non erano interessate. Inoltre, un altro gruppo di Aachen, Rufus Zuphall, che conoscevo bene (in cui ho suonato la chitarra per tutto il 1973) ha avuto esperienze negative con l'etichetta Pilz di Rolf-Ulrich Kaiser. Desideravamo rimanere indipendenti per produrre la musica che volevamo, non l'unica che i manager della casa discografica ci avrebbero costretti a fare. Non c'è mai stata l'intenzione di diventare una band professionista. Solo nel 1990 ci siamo resi conto del notevole interesse per TIPS ZUM SELBSTMORD, di cui esistevano già diversi bootleg. Poi ci sono state riedizioni ufficiali (due della Amber Soundroom, ognuna limitata a 500 copie numerate) alcuni anni fa; ora stiamo pensando di stamparne una noi stessi. Qualche mese fa abbiamo trovato una scatola con alcune copie nuove del 1972 e abbiamo rifatto la copertina originale perché non ne erano rimaste. Venderemo gradualmente questi rari 33 giri per finanziare nuovi progetti.



Ritieni che la scelta di non essere una band professionista vi abbia tenuto ai margini della scena di allora? Oltre ai Rufus Zuphall, vostri concittadini, e in cui hai suonato nella parte finale della

I Necronomicon non hanno intenzione di ammainare la bandiera della propria musica.

loro carriera, avevate rapporti con altri gruppi?

Forse la nostra scelta di rimanere dilettanti (che non è mai stata discussa perché era chiaro che tutti avremmo avuto una professione "normale") ci ha tenuti in disparte, ma non siamo mai stati seriamente interessati a quella strada. Non avevo rapporti seri con altre band di Aachen, tranne una chiamata Strunx, che suonava principalmente improvvisazioni di blues e canzoni rock. Dopo un anno nei Rufus Zuphall tornai con i Necronomicon, che nel frattempo avevano un nuovo tastierista, **Dieter Ose**, e Gerd Libber era tornato al basso al posto di **Bernhard Hocks**.

Il 1974 e il 1975 furono due anni tranquilli. Cosa vi portò al cambio di formazione del 1976? Abbandonaste anche il tedesco per l'inglese.

In realtà il 1974 e il 1975 non furono affatto tranquilli. Durante questo periodo abbiamo creato una scaletta completamente nuova, notevolmente influenzata dal nuovo tastierista. I Necronomicon avevano già iniziato a farlo durante la mia assenza, i brani non erano mai stati eseguiti in concerto. Dopo il mio ritorno abbiamo lavorato ulteriormente sul nuovo materiale e lo abbiamo presentato al pubblico. I brani erano più complessi e sinfonici rispetto al nostro vecchio repertorio, alcuni erano estremamente lunghi… persino 45 minuti. I testi tedeschi erano ancora orientati verso problematiche sociali. In questo periodo non abbiamo mai effettuato registrazioni professionali. Versioni brevi furono pubblicate sul quadruplo VIER KAPITEL. La qualità delle registrazioni era scarsa perché, sfortunatamente, erano sopravvissute solo quelle impresse su cassetta; la rielaborazione in studio da parte della Little Wing non ha aiutato molto. Nel 1975 abbiamo dovuto porre fine ai primi Necronomicon, perché alcuni di noi dovettero andare all'università in altre parti della Germania e alla fine il pubblico si staccò da noi perché non era abituato al rock elaborato. La nuova formazione venne influenzata da queste esperienze negative. Il nostro obiettivo in quel momento era di dare più importanza alla musica che ai testi, di renderla meno complessa, comunque lontana dal mainstream.

VERWUNDETE STADT album, sopra, e maxi single Cd, sotto.

Un lungo silenzio, dopo lo scioglimento nel 1981, è interrotto dalla pubblicazione nel 2009 di STRANGE DREAMS per la Garden of Delights, dedicato alla memoria di Dieter Ose (morto nel 2007), che ne aveva composto diversi brani. Nel 2010 avete deciso di riformare i Necronomicon, praticamente con la formazione originale.

Abbiamo sempre mantenuto buoni contatti tra noi, in parte per la lotta contro i bootleg, per organizzare la riedizione ufficiale con la Amber Soundroom (2004/2005). Nel 2009 ho riscoperto un nastro, che aveva una etichetta fuorviante: Carnival Songs. Avvenne durante la preparazione di STRANGE DREAMS

in Cd. Con mia grande sorpresa questo nastro conteneva la registrazione di un concerto del 1974, con tutte le canzoni "nuove"… purtroppo la qualità della registrazione era pessima! Alcune parti del nastro si erano attorcigliate risultando inutilizzabili. Abbiamo provato a riparare il nastro in uno studio, ma senza risultati accettabili per una pubblicazione. Allora ci siamo incontrati e abbiamo deciso di riunirci, almeno per registrare in modo professionale i brani "dimenticati". Il primo problema era la mancanza di un tastierista, ma un amico di lunga data di Norbert e Gerd, Helmut Herzog, si è unito a noi perché aveva quasi i medesimi strumenti di Ose; così abbiamo iniziato a lavorare sul brano più complesso (più tardi chiamata *Wann kommt der Tag*, presente su HAIFISCHE della Little Wing, 2012). Eravamo coscienti che realizzandolo bene saremmo stati in grado di far fronte anche agli altri. La maggior parte di noi non aveva suonato il proprio strumento per quasi 30 anni: una grande sfida. Ci è voluto più di un anno per terminarlo, poi siamo andati avanti con gli altri. Il piano originale era di rientrare solo per una sessione in studio, ma, durante il lavoro, è maturata l'idea di presentare il materiale al pubblico in un luogo che esisteva ancora, sede di alcuni dei nostri primi concerti.

Da ciò è nato HAIFISCHE, seguito dal doppio NECRONOMICON LIVE IN CONCERT 1973 (2014), infine VERWUNDETE STADT (2017). HAIFISCHE, nonostante non suonavate da 30 anni, mostra un lato maturo e musicalmente valido, oltre a una registrazione finalmente impeccabile. Il live suona hard, ruvido e complesso. VERWUNDETE STADT è la conferma di HAIFISCHE.

HAIFISCHE ha ripreso la maggior parte dei temi musicali del 1973 e del 1974 dal nastro rovinato. Tuttavia, abbiamo dovuto rielaborare molto alcune delle canzoni, eliminando delle parti e aggiungendone di nuove. Il titolo dell'album, HAIFISCHE/SHARKS, ricorda quello di una canzone, ora denominata *Wenn die Menschen wie Tiere wären*. In origine avevamo lavorato su un testo di Bertolt Brecht, tratto da Geschichten des Herrn K. (Storie del signor Keuner), dove si racconta un'allegoria tra gli squali e i piccoli pesci. Gli squali sono i maestri e insegnano ai pesciolini che l'ultimo obiettivo di una vita è nuotare nella gola di uno squalo, combattere guerre contro altri pesci in nome dello squalo e lodare la saggezza dello squalo tutto il tempo. Una storia che si adatta bene agli

Necronomicon 1972. Da sinistra: Norbert Breuer (chitarra, voce), Harald Bernhard (batteria), Walter Sturm (chitarra, voce), Bernhard Hocks (basso), Fistus Dickmann (tastiere).

Dall'alto: poster concerto del 26 ottobre 2013 e live collage poster.

argomenti su cui i Necronomicon avevano lavorato prima. Volevamo rielaborarla con il testo di Brecht (Wenn die Haifische Menschen wären/Se gli squali fossero uomini) ma è stato proibito dai suoi eredi, che detengono i diritti. Inizialmente Wann kommt der Tag era la continuazione di quel testo, Haifische, Gedanken (Squali, pensieri). Alla fine avevamo due canzoni senza parole. Fortunatamente un collega di Norbert, poeta per hobby e scrittore, è stato in grado comporre nuovi testi affini alle idee di Brecht ma abbastanza diverse da non interferire con i diritti d'autore. Che tempi duri! La strada dei Necronomicon è fortemente segnata da occasioni imprevedibili. Ho cercato per molti anni la registrazione di *Stadt 2. Teil*, realizzata alla fine del 1972, prosecuzione della nostra *Die Stadt*. Mi serviva per il libretto di VIER KAPITEL. Avevamo inciso le parti strumentali nella sala olandese senza utilizzarla per l'Lp. Nel 1991 riuscii a mettermi in contatto con uno dei proprietari dello studio, che ricordava la pista inutilizzata. Purtroppo il nastro era stato distrutto da un incendio solo un anno prima! Nel 2013, siamo stati invitati a dare un contributo all'evento Art's Birthday, organizzato dal direttore della galleria d'arte di Aachen, il Ludwig Forum, che negli anni 70 si chiamava New Gallery. Improvvisamente mi è tornato in mente che nel 1973 avevamo tenuto un concerto nella New Gallery. Conservavo un debole ricordo che fosse stato registrato su un nastro stereo. Ero piuttosto sicuro che avessimo suonato anche *Stadt 2. Teil* per l'ultima volta. Ho contattato il direttore, fortunatamente lo stesso di entrambe le gallerie, ma non aveva idea se fosse stata effettuata la registrazione. Questo non mi ha scoraggiato e ho continuato a chiedergli informazioni ogni volta che lo incontravo. Un giorno gli venne l'idea che nastri di quell'epoca potessero essere conservati nei loro archivi. Promise di chiedere notizie alla moglie, che si occupava dell'archivio. Dopo circa un anno ho ricevuto una mail dalla signora, che aveva scoperto qualche nastro nell'archivio, di cui fino ad allora non era a conoscenza. Sfortunatamente non aveva un registratore per ascoltarli, allora mi sono offerto di andarci con il mio portatile Revox. Per farla breve, c'era di nuovo un nastro etichettato male (aveva il nome di una band di Aquisgrana: The Giants) e ho deciso di ascoltarlo. Devo confessare che all'inizio non avevo riconosciuto i Necronomicon, perché avevo completamente dimenticato la prima canzone, d'altronde composta appositamente per l'evento e mai più eseguita. La seconda traccia ha chiarito che si trattava del nostro concerto. Sorprendentemente la qualità era piuttosto buona per una registrazione a due tracce e, dopo qualche rielaborazione in studio, abbiamo pubblicato LIVE IN CONCERT 1973. Poi abbiamo rielaborato *Stadt 2. Teil* per inserirla in VERWUNDETE STADT, intitolandola *Trostlose Stadt*. VERWUNDETE STADT è anche una pubblicazione completamente diversa dal 33 giri, un Cd maxi single del 2016, con due brani: una dedicata alle vittime dell'attacco terroristico islamico di Parigi, *Verwundete Stadt* (*Wounded City*), e la versione live di *Alle Jahre wieder*, poi inserita, incisa in studio sul vinile, registrata in studio. *Licht und Schatten*, *Frühling in Fukushima* (il tema del flauto originariamente era previsto

per i Rufus Zuphall) e *Verwundete Stadt Berlin* sono state le nostre prime nuove canzoni pubblicate dal 1974.

Progetti futuri? Nuovi album ancora in 500 copie numerate? Seguiterete a realizzare copertine apribili a croce (solo il LIVE 1973 è un normale gatefold)?
Se pubblicheremo altri dischi probabilmente continueremo a limitare l'edizione a 500 copie. La maggior parte dei nostri fan sono collezionisti di vinili e amano le edizioni limitate. La croce delle copertine è come un marchio di fabbrica e forse sarà mantenuto. I nostri piani non sono chiaramente definiti. Abbiamo tutti tra i 70 ed i 73 anni, noi abbiamo, come tanti della nostra età, problematiche di salute ed è difficile prevedere per quanto tempo il gruppo sarà in grado di lavorare insieme. Stiamo progettando di farlo ma chissà cosa succederà. L'anno prossimo sarà il 50° anniversario di TIPS ZUM SELBSTMORD, spero che potremo festeggiarlo con un concerto e magari registrarlo. Quando io e Harald abbiamo compiuto 70 anni, abbiamo fatto una festa di compleanno e girato un video, in cui abbiamo presentato parte della nostra storia musicale. Abbiamo suonato alcune canzoni dai repertori dei nostri gruppi precedenti (*Peggy Sue* di Buddy Holly, una degli Shadows e un'altra di Jimi Hendrix) e *Prolog*, apertura di TIPS ZUM SELBSTMORD. Fino ad allora non avevamo mai eseguito questo pezzo live, neanche durante le prove. Volevamo mettere il video su YouTube ma c'era un problema di copyright per le cover di Holly, Shadows e Hendrix. Il video, tuttavia, è stato pubblicato in un programma televisivo online.

Venerdì 31 marzo 2017, concerto presso Franz club di Aquisgrana.

Si può dire che siete un gruppo di culto? In caso affermativo, che spiegazione ti sei dato?
Non abbiamo mai pianificato di essere un gruppo "cult", ma alcune persone affermano questa cosa. Forse è dovuto al fatto che siamo stati uno dei primi gruppi a progettare un concept album presentando testi socialmente rilevanti insieme a rock hard progressivo. Esistevano diversi gruppi in Germania che facevano canzoni altamente politiche durante gli anni 60 e 70, ma la loro musica era molto rude e semplice. Ho anche il sospetto che il nome Necronomicon, insieme alla copertina sofisticata e al titolo dell'Lp del 1972, inducano in errore alcune persone a pensare che appartenessimo alla scena thrash metal (allora nemmeno esisteva, oggi c'è un gruppo di quel settore con lo stesso nome), esoterica o addirittura satanista. Probabilmente fuori dalla Germania molte persone non hanno capito i nostri testi, facendosi idee sbagliate sul loro significato. Le prime recensioni di TIPS ZUM SELBSTMORD sembravano puntare in quella direzione. Solo alla fine degli anni 80 abbiamo notato l'interesse in costante aumento per il nostro album di esordio e che i prezzi erano cresciuti a livelli astronomici. Il numero limitato di esemplari disponibili ha stimolato la comparsa dei bootleg, ma per molto tempo non ne siamo stati consapevoli. Le persone della Little Wing ci hanno informato del crescente interesse per la nostra musica e per i falsi in circolazione, incoraggiandoci ad assemblare una versione ufficiale che includesse TIPS ZUM SELBSTMORD e materiale inedito. Queste cose ci hanno stimolato a riunirci.

ACUSTICAMENTE VIVI

ANIMACUSTICA è il nuovo disco live del **Bacio della Medusa**: la band perugina si cimenta nella complessa e riuscitissima opera di arrangiamento in chiave acustica di alcuni tra i migliori brani del suo repertorio.

Testo: **Paolo Formichetti**

In un periodo in cui i concerti sono in forzato stand by, è un vero piacere poter ascoltare su disco una bella performance dal vivo. Ancora di più se si tratta del frutto di un evento unico ed eccezionale. Avevamo lasciato la band perugina **Il Bacio della Medusa** alla pubblicazione, nel 2018, del quarto lavoro in studio, SEME*, disco nel quale alla ben nota matrice hard-prog e cantautorale, si aggiungevano echi elettronici, divagazioni jazz e svisate flamenco, dando vita a un lavoro musicalmente variegato e affascinante. Dopo la presentazione dell'album al Progressivamente Festival di Roma e al Prog Fest di Veruno, il gruppo aveva iniziato a lavorare su una selezione di brani del proprio repertorio da proporre in versione acustica. Il frutto di tale lavoro era stato un apprezzatissimo concerto all'Auditorium Lo Sciamano di Roma nel maggio del 2019, che aveva mostrato ai fortunati presenti quanto la via dell'*unplugged* fosse particolarmente meritevole di essere percorsa anche in vista di una pubblicazione ufficiale. **ANIMACUSTICA** documenta per l'appunto il secondo concerto acustico della band, tenuto nell'ottobre 2019 nella splendida cornice di Palazzo della Gorgna a Castiglione del Lago, in Umbria. Ne abbiamo parlato con il gruppo al completo: **Simone Cecchini**/SC (voce e chitarra acustica), **Diego Petrini**/DP (pianoforte e percussioni), **Eva Morelli**/EM (flauto e sax), **Simone "Il Poca" Matteucci**/SM (chitarra acustica), **Simone Brozzetti**/SB (chitarra acustica) e **Federico Caprai**/FC (basso acustico).

Come è nata l'idea di realizzare un concerto acustico, come sono stati scelti i brani della scaletta e che difficoltà ci sono state nella realizzazione degli arrangiamenti?

SC: Prima ancora della pubblicazione di SEME* avevamo già in mente l'idea di un concerto nel quale dare sfogo a quell'anima acustica che poi in qualche modo è divenuta anche il titolo del disco. Avevamo la consapevolezza che alcuni tra i nostri brani potessero essere esaltati se proposti in una veste diversa, liberati dalla dura scorza del rock. Per quanto mi riguarda, ANIMACUSTICA è l'apice di un percorso personale iniziato dopo la pubblicazione di DEUS LO VULT (2012), quando mi sono messo in viaggio, con la chitarra in spalla, vivendo l'esperienza di artista di strada a Torino e a Londra. In quel

Il Bacio della Medusa. Da sinistra: Simone Brozzetti, Simone Cecchini, Federico Caprai, Diego Petrini, Simone Matteucci ed Eva Morelli.

periodo ho raffinato le mie abilità chitarristiche e implementato la mia dimestichezza con la dimensione acustica. In questo nuovo disco questa mia evoluzione è evidente nel brano *Sudamerica*, nel quale suono chitarra e armonica a bocca.
DP: Per quanto riguarda l'arrangiamento acustico e la scelta dei brani tutto è avvenuto con molta naturalezza. Il pianoforte è stato l'elemento portante di tutta la performance, il *fil rouge* che ha visto l'innesto spontaneo di tutti gli altri strumenti. Ritengo infatti che questo nostro concerto sia l'*incipit* di un progetto più ampio, che ha come scopo quello di rivisitare in chiave acustica anche i brani più rock del BDM, semplicemente scavando nella loro anima musicale per raggiungerne l'idea primigenia. In fondo ANIMACUSTICA documenta il risultato di un'ampia ricerca che punta, come già intendeva il grande Michelangelo nel suo operare scultoreo, a eliminare il "soverchio" dalla materia – in questo caso musicale – per liberare l'essenza già contenuta in essa.

Quali sono i vostri brani preferiti del disco e per quale motivo?
FC: Ho apprezzato in particolare *Il vino* e *Animatronica platonica*: la prima è stata resa ancora più interessante dall'utilizzo del pianoforte e dagli interventi di sax, mentre nella seconda mi è piaciuto il fatto di averla sviscerata dalla forma elettronica che aveva in studio.
SC: Concordo con Federico. Il nuovo arrangiamento di *Animatronica* avrà certamente convinto chi inizialmente aveva storto il naso ascoltando la versione in studio. Sono orgoglioso di *Scorticamento di Marsia*, il cui inserimento in scaletta è stato da me fortemente voluto. In troppi, nel corso degli anni, ce la chiedeva-

«Avevamo la consapevolezza che alcuni tra i nostri brani potevano essere esaltati se proposti in una veste diversa, liberati dalla dura scorza del rock»
SIMONE CECCHINI

no dal vivo, e dopo quindici anni era ora di rimetterla in piedi. L'abbiamo presa, smontata, scartavetrata, rilucidata e restaurata riportandola ai suoi antichi fasti, quando era forse il pezzo più prog del nostro primissimo repertorio dal vivo.

SB: Vorrei aggiungere che per me è sempre stato un estremo piacere suonare il solo di *Scorticamento*. Non dimenticherò mai quella volta che in un live del 2005, a Gualdo Tadino, il pubblico si dovette voltare perché ero salito su una scala a chiocciola mentre stavo suonando l'assolo finale. Gli altri erano sul palco e io stavo lassù, con la testa che sfiorava il soffitto, tra le volte a botte di quel locale interrato!

EM: Ogni brano rappresenta un frammento importante della nostra vita musicale, quindi la scelta non è semplice. Personalmente amo molto suonare *Animatronica platonica*, *Uthopia* e *Confessione d'un amante* perché mi offrono lande incontaminate e immaginifiche dove posso far correre liberi i miei strumenti e il mio suono.

DP: *Scorticamento di Marsia* e *Il Vvino*, ma anche *Animatronica platonica* e *Uthopia*, sono i brani in cui mi sono più divertito e che mi hanno dato l'occasione di esplorare, in maniera a mio avviso vincente, altre tipologie di arrangiamento in diverse forme musicali.

Da dove proviene la bonus track in studio *Testamento di un poeta*?

SC: Si tratta di un mio brano composto nel 2005, inserito in una raccolta di canzoni mai pubblicata e che portava lo stesso titolo. Ai tempi le etichette che producevano musica prog snobbarono questo mio tentativo da solista, liquidandolo come troppo folk e poco vendibile. Si potrebbe pensare che sia stato io a voler inserire questo brano come bonus track del disco, ma in verità è stato Diego che, da sempre infatuato dalla canzone, ha voluto che la riproponessimo. Devo dire che il nuovo arrangiamento mi piace molto e acuisce le malinconiche e nebulose atmosfere di questa struggente bossa nova all'italiana.

Diego, gli appassionati ti identificano principalmente come il batterista del gruppo ma tu da sempre ne sei anche il tastierista. In questo disco peraltro dimostri un'incredibile maestria anche con il pianoforte acustico…

DP: Grazie mille per l'apprezzamento. Il mio ruolo è sempre stato, sin dall'inizio, quello di un batterista atipico che non ragionava soltanto in chiave ritmica ma anche melodica, e questo mi ha favorito nella creazione di numerose composizioni. Sin da bambino, parallelamente alla batteria, ho sempre suonato pianoforte e tastiere. Suonando uno strumento ritmico ho sentito da sempre l'esigenza di cantare la linea melodica sopra ai miei *groove*, e grazie anche a esperienze giovanili in orchestra ho iniziato a concepire in sincrono i due strumenti e il loro utilizzo. Nei primi due album del BDM ho rivolto la mia attenzione al pianoforte e all'organo, successivamente ho esplorato il suono epico e tenebroso del Mellotron in DEUS LO VULT, per arrivare alle sperimentazioni con il sintetizzatore in SEME*. La mia ricerca sonora si è quindi mossa ed evoluta a seconda del concetto che volevamo rappresentare. In ANIMACUSTICA il mio impegno musicale si divide simultaneamente tra pianoforte e synth da una parte e cajon ed effetti percussivi dall'altra. Sicuramente un approccio tutt'altro che economico in termini di sforzo fisico e mentale, ma assolutamente necessario alle finalità dei brani. In fondo il pianoforte è pur sempre uno strumento a percussione!

Simone Cecchini

AnimAcusticA (AMS, 2020)

Tracklist
1. **Preludio: Il trapasso**
2. **Confessione d'un amante**
3. **Il vino (breve delirio del vino)**
4. **La sonda**
5. **5 e 1/4… fuori dalla finestra il tempo è dispari**
6. **Animatronica platonica**
7. **Sudamerica**
8. **Uthopia… il non luogo**
9. **Scorticamento di Marsia**
10. **Cantico del poeta errante**
11. **De luxuria, et de ludo, et de taberna**
12. **Testamento d'un poeta**

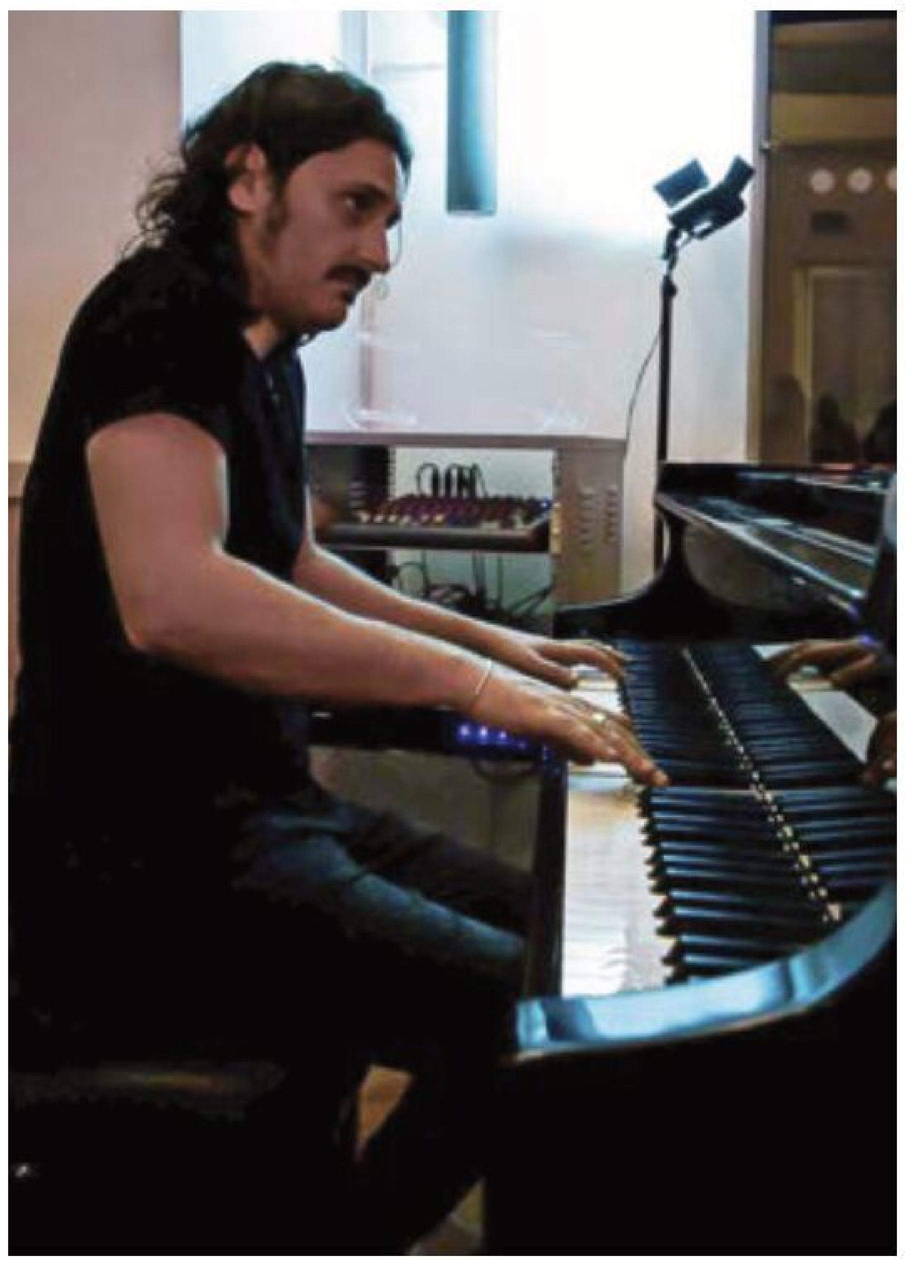
Simone, il tuo ingresso nella band, avvenuto per la realizzazione di SEME*, ha portato nuove influenze musicali che hanno reso il sound del BDM ancora più vario e interessante. Raccontaci qualcosa del tuo stile chitarristico, del tuo rapporto col progressive e altri generi musicali e, soprattutto, del tuo incontro con la band.

SM: In realtà l'origine del mio stile chitarristico è più legato al mondo del rock e del metal. Se dovessi citare qualche nome direi: Extreme, Dream Theater, Tool ma anche Queen, Rage Against the Machine e Aerosmith. Conoscere il BDM durante la produzione di SEME* è stato a dir poco ispirante. Sin da subito si è creata una grande sinergia artistica che mi ha permesso di essere libero di osare e di sperimentare. Un incontro sicuramente fortunato, sia artisticamente che umanamente.

Quando potremo aspettarci un nuovo in studio, visto il periodo difficile che stiamo attraversando con il Covid-19?

SC: Certamente stiamo vivendo in una specie di limbo. Questa esperienza della pandemia è molto particolare e non intendiamo assolutamente rinunciare a fare musica. Stiamo interpretando questo periodo non come una frustrante pausa forzata, ma come un'occasione per riflettere, per guardarci allo specchio, per scrivere e creare senza le distrazioni che può portare l'attività concertistica dal vivo. Abbiamo già qualche idea da parte e la stiamo sviluppando. Stiamo riconvertendo questo spazio e questo tempo, altrimenti di desolazione, in un laboratorio dove convogliare le nostre nuove spinte creative.

DP: Concordo, siamo in pieno fermento creativo e questo ci dà la forza e la giusta motivazione per non lasciarsi andare. In pentola bollono numerose idee e, soprattutto, la volontà di concretizzarle in un nuovo album entro il 2022.



Diego Petrini ed Eva Morelli.

Prog Strips

IL PROG A FUMETTI

VAN DER GRAAF GENERATOR

THE EMPEROR IN HIS WAR ROOM

L'imperatore nella sua stanza di guerra

Disegni: **Lorenza Pigliamosche_** Info: @_pigliamosche_

Nell'agosto del 1970, il bassista **Nic Potter** abbandonava i **Van der Graaf Generator** nel bel mezzo delle registrazioni del loro terzo album, H TO HE WHO AM THE ONLY ONE. Potter, che era entrato nella band appena un anno prima, era il più giovane del gruppo, l'unico a non aver ancora compiuto vent'anni. Aveva contribuito con sue linee di basso a brani importanti come *Darkness (11/11)* o *Refugees*, entrambi presenti nel precedente THE LEAST WE CAN DO IS WAVE TO EACH OTHER (febbraio 1970), ma al tempo stesso aveva maturato una progressiva alienazione nei confronti delle tematiche che alimentavano i testi delle canzoni della band: numerologie oscure, streghe mandate al rogo dall'inquisizione, previsioni apocalittiche… le atmosfere cupe delle liriche permeavano inevitabilmente anche la musica, che dai tempi di THE AEROSOL GREY MACHINE (1969) si era fatta sempre più complessa. Prima di lasciare il gruppo, Nic fece comunque in tempo a registrare tre nuovi brani. Uno di questi è proprio *The Emperor In His War Room*, ritratto agghiacciante di una figura ossessionata dal potere, dispensatore di morte, inevitabilmente destinato a perire in solitudine per mano della sua stessa cieca violenza. La traduzione del macabro testo di Peter Hammill è tratta dal libro *Dark Figures Running – Tutti i testi 1968/1978* edito dal PH & VdGG Study Group nel 2005. Come scrive giustamente Luca Fiaccavento nelle note: "Gli spettrali *revenant* (persone morte in modo violento che ritornano, come non morti, per vendicarsi) di *Emperor* rappresentano una delle tante pagine ricche del fascino unico che contraddistinse la prima fase dei Van der Graaf Generator".

I. L'imperatore

Stai nello spazio che tiene il silenzioso laccio della notte lontano da te
credi di poter trattenere l'oro fuso e bruciante fra le mani...
ma ti scivola tra le dita, lacerando i tendini al suo passaggio,
mettendo in mostra il bianco di una nocca
mentre carne-e-metallo formano lettere nello stampo. Stai nello spazio che tiene il silenzioso laccio della notte lontano da te
credi di poter trattenere l'oro fuso e bruciante fra le mani...
ma ti scivola tra le dita, lacerando i tendini al suo passaggio,
mettendo in mostra il bianco di una nocca
mentre carne-e-metallo formano lettere nello stampo.

Stai cullando la tua pistola, dopo aver scelto coloro che ritieni dovrebbero morire;
giacciono sulla collina, per poi strisciare oltre il davanzale dentro il tuo soggiorno
hanno lo sguardo fisso. Teste senza meta dagli occhi vitrei, corpi straziati dagli avvoltoi.
Sei tu l'uomo le cui mani sono impregnate del lezzo della morte.

Salvatore dei Caduti, Protettore dei Deboli,
Amico dei Potenti, Custode della Pace!
Ah, ma è l'unico modo che conosci.

Mentre sorvegli il mare, una piatta distesa di alghe priva di esseri viventi
annienti la vita stringendola nel tuo pugno, mentre il tuo cuore viene baciato
dalle labbra della morte.

I fantasmi ti tradiscono, i fantasmi ti tradiscono,
nella notte rubano il tuo occhio dalla sua orbita
e il bulbo ricade penzolante sulla tua guancia.
Le voci di protesta vengono soffocate;
una miriade di bocche viene riempita di metallo arrugginito.
Il tuo volto ha un colorito verdastro; in qualche modo cerchi di parlare
attraverso tutta la spazzatura che hai in bocca
ma non esce nulla, e non riesci ad articolare una sola parola
mentre il tuo figliastro getta la tua fama alle fiamme
e tu ne vieni consumato.

Salvatore dei Caduti, Protettore dei Deboli,
Amico dei Potenti, Custode della Pace!
Ah, ma è l'unico modo che conosci.

II. La Stanza

Ferisci di spada e di essa perirai,
tutto il tuo potere si ridurrà a nulla,
ogni vita che prendi è parte della tua:
morte, non potere, è ciò che hai comperato.

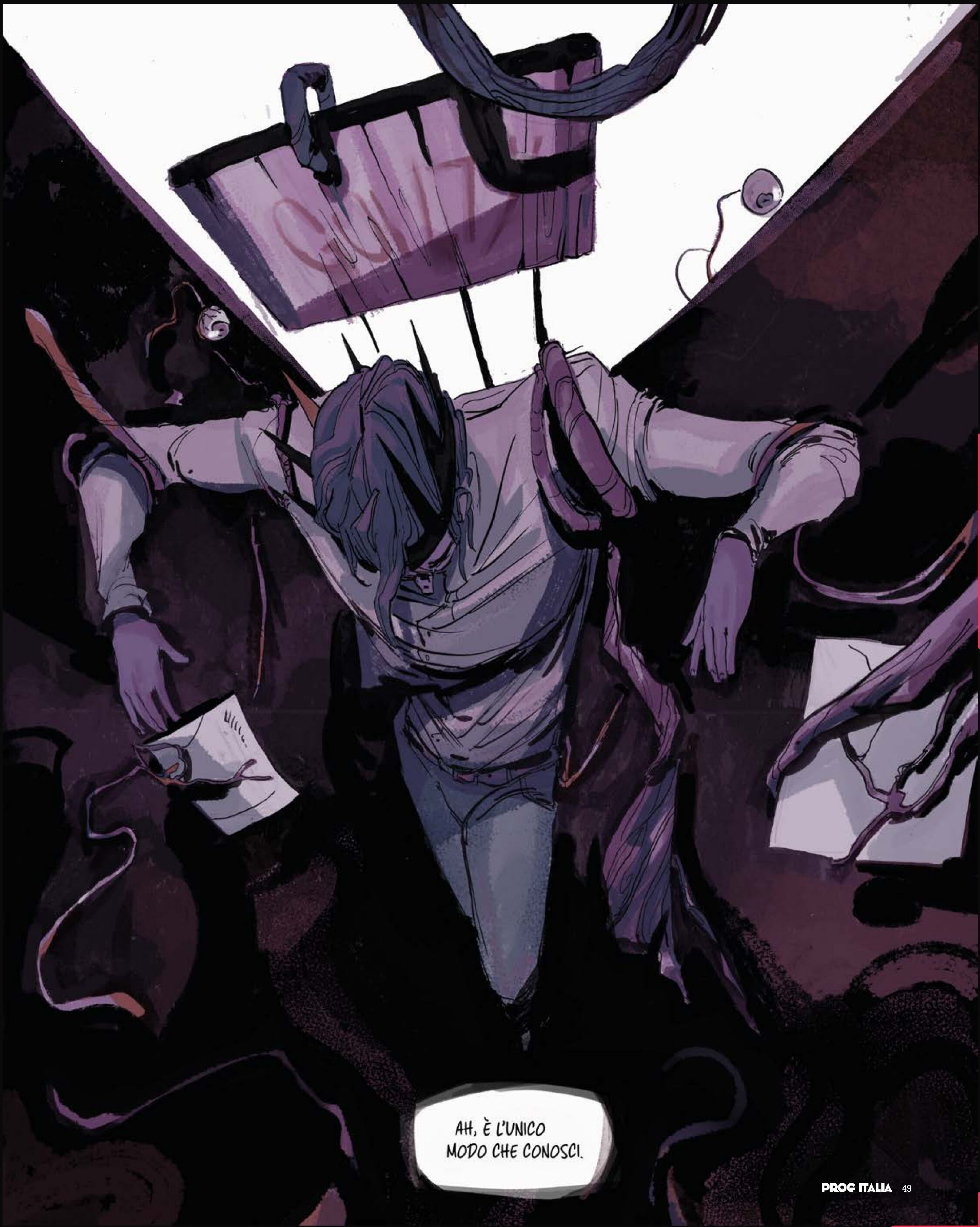
Stai rannicchiato nella tua stanza mentre le avanguardie del Fato varcano la tua soglia;
implori di essere risparmiato mentre il coltello imparziale affonda nella tua carne urlante senza malignità, esigendo semplicemente il tributo dell'assassinio.
Devi pagare il prezzo dell'odio e quel prezzo è la tua anima.
Vivi in pace, o muori per sempre nella tua stanza di guerra.

CREDI DI POTER TRATTENERE L'ORO FUSO E BRUCIANTE FRA LE MANI...
MA TI SCIVOLA TRA LE DITA.
STAI CULLANDO LA TUA PISTOLA, DOPO AVER SCELTO COLORO CHE RITIENI DOVREBBERO MORIRE.
HANNO LO SGUARDO FISSO.

I FANTASMI TI TRADISCONO...
LE VOCI DI PROTESTA VENGONO SOFFOCATE.
CRA
CRA
CRA

ANNIENTI LA VITA STRINGENDOLA NEL TUO PUGNO...
MENTRE IL TUO CUORE VIENE BACIATO DALLE LABBRA DELLA MORTE.

SALVATORE DEI CADUTI,
PROTETTORE DEI DEBOLI, AMICO DEI POTENTI, CUSTODE DELLA PACE!


AH, È L'UNICO MODO CHE CONOSCI.

VIVI IN PACE,
O MUORI PER
SEMPRE NELLA
TUA STANZA
DI GUERRA.

ABBONATI

ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA

CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H
Posteitaliane Posta PremiumPress

Con l'abbonamento cartaceo la versione digitale è in **OMAGGIO**!

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€ invece di ~~59,40€~~

Disponibile su App Store

DISPONIBILE ANCHE IN VERSIONE DIGITALE

Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci

Telefono 02 87168197 | online www.sprea.it/prog | email abbonamenti@sprea.it | WhatsApp 329 3922420

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

VIAGGIO NELL'IGNOTO

Torri impervie, oscuri manieri, strani cavalieri e un fato ciclico e senza fine sono gli ingredienti del terzo album di **Ellesmere**, WYRD, che strizza l'occhio alla tradizione norrena e agli **ELP** di BRAIN SALAD SURGERY…

Testo: **Paolo Carnelli**

Si dice che una delle prerogative dell'artista prog sia quella di sentire costantemente il desiderio di esplorare e aggiornare la propria espressività musicale, ampliandone in maniera coerente i contorni e i confini. Se questo è vero, allora Ellesmere merita di essere annoverato tra i progetti più progressivi degli ultimi anni. Come una pietra tagliente scagliata con forza sul pelo dell'acqua, il progetto concepito e alimentato dal polistrumentista romano **Roberto Vitelli** ha via via preso velocità, arrivando prodigiosamente al suo terzo balzo: dopo il debutto del 2015 con il suggestivo album acustico LES CHÂTEAUX DE LA LOIRE e il dinamismo sinfonico del successivo ELLESMERE II – FROM SEA AND BEYOND (2018), ecco ora WYRD, terzo capitolo di una saga che si fa sempre più avvincente. Abbandonato l'elemento acquatico, Vitelli rivolge la sua attenzione verso il mondo dell'avventura, del fantastico e del mito, muovendo la sua carovana musicale verso l'estremo nord, per mettere poi le tende nelle brumose lande scandinave. La scelta del titolo dell'album in questo senso è inequivocabile: "Wyrd è una parola arcaica della cultura inglese e norrena (in inglese moderno è poi diventata *weird*: strano, bizzarro) che rappresenta il fato, il destino in continuo divenire. Quindi non il fato immobile e immutabile inteso secondo la tradizione greco-latina, ma piuttosto una rete che collega ogni elemento e ogni creatura dell'universo, che non conosce distinzioni tra passato e futuro".

WYRD è appunto la colonna sonora di questo viaggio magico e interdimensionale, ben rappresentato dalla pregevole copertina realizzata dal grande **Rodney Matthews** (Eloy, Magnum, Asia, Scorpions, Rick Wakeman, Barclay James Harvest, Steve Hackett) in cui tre cavalieri avanzano nella nebbia attraverso una foresta spettrale, per dirigersi verso un castello dalla forma affusolata che sembra uscito dai libri di **Michael Moorcock**. L'elemento iconografico ternario non è casuale: i cinque brani contenuti nell'album nascono infatti come espressione del classico power-trio prog alla ELP, in cui ogni musicista è chiamato a dare il massimo per riempire con il suo strumento lo spettro sonoro disponibile. A guidare le danze ecco quindi una ridda di sintetizzatori – Minimoog Model D, Moog Voyager, Korg Mono/Poly, Crumar Multiman S, Prophet 5 – e di tastiere – Mellotron, pianoforte acustico, Hammond e Leslie – tutte rigorosamente analogiche e vintage, come da tradizione Ellesmere. La fusione tra le parti dei vari strumenti è talmente compatta e ben strutturata che a tratti sembra di essere catapultati indietro ai tempi di BRAIN SALAD SURGERY: "Tutta questa *santabarbara* di strumentazione in fondo è più o meno la stessa già utilizzata negli album precedenti", sottolinea Vitelli. "Ma questa volta ho volutamente premuto a tavoletta sull'acceleratore del 'prog'. Durante le varie take nella mia testa risuonavano e furoreggiavano selvaggiamente ELP, **Le Orme**, **King Crimson**, **Gentle Giant**, **Yes**, **Genesis** e **Änglagård**. Credo che tutto questo si percepisca chiaramente all'ascolto". Alla consueta perizia tecnica sul suo strumento principe, il Rickenbacker 4003 Jetglow Bass, il musicista romano affianca inoltre una convincente performance sulla sei corde: sono sue infatti tutte le parti di chitarra elettrica (una Gibson Les Paul Gold Top) presenti nell'album, in cui riecheggiano chiaramente le suggestioni stilistiche e timbriche di autentici maestri come **Steve Hackett**, **Gary Green** e **Steve Howe**.

Come nei due capitoli precedenti di Ellesmere, è ricchissima poi la presenza degli special guest chiamati ad arricchire ulteriormente le composizioni: il power trio composto da Roberto Vitelli al basso, chitarre e pedali bassi, **Mattias Olsson** (Änglagård, Necromonkey, The Opium Cartel, Kaukasus, White Willow, Döskalle) alla batteria e percussioni, **Fabio Bonuglia** (Metallari Animati, Ivory Moon) alle tastiere, è affiancato da numerosi ospiti: **David Cross** (King Crimson) al violino; **John Hackett** al flauto; **Tony Pagliuca** (Le Orme), **Tomas Bodin** (The Flower Kings) e **Fabio Liberatori** (Stadio, Reale Accademia di Musica) alle tastiere; **David Jackson** (Van der Graaf Generator, Osanna) ai sassofoni; **Luciano Regoli** (Raccomandata con Ricevuta di Ritorno, Samadhi) e **Giorgio Pizzala** (NIR) alla voce.

Tra tutti questi contributi, merita indubbiamente una menzione speciale il drumming selvaggio e creativo di Mattias Olsson, che traina tutte le composizioni con un'energia e una musicalità fuori dal comune: "Ho deciso da subito di lasciare a Mattias la più ampia libertà creativa, del resto un genio simile non può essere vincolato da schemi o restrizioni. Una volta definito il brano, la palla passava subito a lui e spesso ritmicamente usciva fuori tutt'altra cosa rispet-

Roberto Vitelli

Mattias Olsson

L'artowrk di WYRD è stato realizzato dal celebre illustratore inglese Rodney Matthews.

to a quello che avevo immaginato, ma il risultato finale è sempre stato qualcosa di ancor più fantastico e 'weird'. Alle parti di batteria, caratterizzate da un drumming potente, pazzo e altamente creativo, Mattias ha aggiunto una moltitudine di percussioni, effetti sonori e stranezze di ogni genere… sulla quarta traccia, *Ajar,* ad esempio, oltre a un inaspettato assolo di batteria, facendo attenzione si può ascoltare anche la sintonizzazione di una vecchia radio! In parecchie parti dell'album sembra di sentire suonare due batteristi contemporaneamente… e non esagero (*ride*)". Purtroppo la finestra di uscita di WYRD, in piena seconda ondata pandemica, non è stata delle più felici e questo, come per

Fabio Bonuglia

tanti altri album pubblicati negli ultimi mesi, rischia di limitarne un po' la visibilità. In attesa di showcase e concerti, per Roberto Vitelli è quindi già il momento di pianificare le prossime mosse: "Come dico sempre, la musica è sia magia durante la fase creativa-compositiva che duro lavoro durante le riprese e le registrazioni, infine performance live (pandemia permettendo), quindi di sicuro c'è sempre molto da fare. Nel frattempo sto già predisponendo le basi per partire con il quarto capitolo di Ellesmere, per il quale ho già composto tutte le musiche e i testi. Inoltre sto lavorando a una serie di progetti collegati e a qualche altra sorpresa. Ma per il momento non posso anticipare altro".

AD APPENA UN ANNO DI DISTANZA DA WAITING FOR MIRACLES, I **FLOWER KINGS** DI **ROINE STOLT** SI RIPRESENTANO CON UN NUOVO (DOPPIO) ALBUM INTITOLATO ISLANDS, RACCHIUSO IN UNA BELLA COVER A CURA DI **ROGER DEAN**.

THE FLOWER KINGS
L'ISOLA DEI FIORI

Testo: **Antonio De Sarno**

C'era una volta un'epoca in cui "fiori" e "barbe", come erano stati affettuosamente soprannominati dal pubblico italiano i **Flower Kings** e gli **Spock's Beard**, imperversavano nel panorama prog internazionale, pubblicando album (spesso doppi) a ripetizione e suonando con regolarità dal vivo. Alla guida dell'armata dei fiori, ora come allora, c'è sempre lo stesso re, ovvero il chitarrista, cantante e compositore svedese Roine Stolt, classe 1956 e una carriera iniziata a diciassette anni con la leggendaria prog band **Kaipa**. Nel corso di una lunga chiacchierata, da Stolt ci siamo fatti raccontare non solo il processo compositivo che ha portato alla realizzazione del quattordicesimo album dei Flower Kings, ISLANDS, ma anche curiosità e aneddoti su alcune delle tante collaborazioni musicali in cui è stato coinvolto nel corso della sua lunga carriera, come **Transatlantic**, **Agents of Mercy**, **The Sea Within** e **Anderson/Stolt**…

«Con ISLANDS abbiamo provato a fare qualcosa di diverso, e ogni musicista ha suonato alla grande. Ma sarà il tempo a definirne l'importanza»

Con ogni probabilità ISLANDS è nato durante la recente pandemia di Covid-19. La situazione ha influenzato o condizionato in qualche modo la composizione dei brani?

Indubbiamente la pandemia ne ha condizionato la realizzazione in vari modi. Prima di tutto in condizioni normali non avremmo ultimato l'album così in fretta. L'idea originaria era di fare qualche concerto e poi ritrovarci verso ottobre o novembre per iniziare a lavorarci. Con il lockdown, l'unico modo per rimanere attivi era dedicarsi al nuovo materiale, e così abbiamo fatto. Dal punto di vista strettamente musicale, penso che inevitabilmente la situazione generale possa aver influenzato la scrittura.

Facevo riferimento principalmente a *Morning News*; il testo sembra rimandare proprio al periodo che stiamo vivendo…

Onestamente non avevo pensato a questo accostamento. Ti spiego come sviluppiamo attualmente i vari brani. Tanti anni fa, dieci o quindici, arrivavo in studio già con tutti gli arrangiamenti fatti e con i testi completi. Oggi invece è diverso: ascolto quello che ho registrato e ci canto sopra quello che mi viene in mente sul momento, annotando tutto sul computer. A volte si tratta di una parte di chitarra, non necessariamente di una traccia vocale; in altre improvviso anche la melodia vocale principale. Dato che in studio è già tutto predisposto, microfoni, amplificatori e tutto il resto, il risultato può essere semplicemente una demo o addirittura il *take* definitivo, mi può capitare di cantare qualcosa in modo molto spontaneo e alla fine decidere di mantenere quella parte nella versione finale del brano. Tornando a *Morning News*, l'ispirazione me l'ha data mia moglie, che si sveglia sempre prima di me e si mette subito a guardare il telegiornale. Alcune delle storie che avevo ascoltato mi sono rimaste in testa e così quando sono andato in studio per lavorare alle parti vocali ho avuto un'idea bizzarra: un uomo che viene a sapere della sua morte ascoltando le notizie alla radio! Questa perlomeno è la mia interpretazione, ma mi piace che ognuno si costruisca la sua storia, abbinandola al contesto musicale che abbiamo creato… in questo modo siamo tutti contenti! I testi possono suscitare qualsiasi reazione nell'ascoltatore. Magari nell'album ci sono cinque

o sei canzoni che sono state influenzate dal Covid, ma che cercano comunque di affrontare l'argomento in maniera poetica.

Il titolo dell'album mi ha ricordato quanto ci siamo sentiti isolati in questo periodo, ognuno confinato nella sua isola…

Ci può stare. Anche se l'origine del titolo ha una storia ben precisa. Si tratta di una canzone che ho scritto anni fa, quando stavo su un isola insieme a mia moglie, proprio davanti alle coste africane. Registrai la melodia vocale sul mio telefono cellulare, perché non sono capace a scrivere la musica su uno spartito. Dovevo darle un nome, e così quella melodia diventò "islands". Ho ripreso in mano l'idea mentre ci scambiavamo i vari demo durante la realizzazione dell'album e se non ricordo male è stato il nostro batterista, Mirko, a proporlo come titolo del disco. All'inizio non ero convinto, mi sarebbe piaciuto qualcosa di più particolare, di più unico. Ho spiegato a Mirko che esisteva già un album dei King Crimson con lo stesso titolo, che era stato pubblicato prima ancora che lui nascesse, anche se non si tratta di uno di quelli più conosciuti. Insomma, abbiamo continuato a parlarne fino a quando Roger Dean non ci ha inviato il dipinto per la copertina e, ironia della sorte, si intitolava proprio "Island Ferry". Comunque hai ragione quando parli del problema dell'isolamento in cui viviamo, e non solo a causa del Covid. Il mondo ormai sta andando in quella direzione, i telefoni cellulari, skype e tutto il resto… hanno cambiato le nostre vite. Ci stiamo isolando sempre di più, giorno dopo giorno.

La copertina di ISLANDS (2020).

I brani sono collegati tra loro?

No, non direi. Si tratta semplicemente di canzoni. Dopo averle registrate e mixate ci siamo interrogati su quale potesse essere la sequenza migliore. Generalmente ho ben chiaro cosa posizionare all'inizio e alla fine, ma sono aperto a suggerimenti su come disporre il resto in modo da ottenere una buona dinamica globale. Fortunatamente avevamo più o meno tutti le stesse idee, e in ogni caso non litighiamo mai su queste cose. Quindi la sequenza dei brani è semplicemente il risultato della ricerca del flusso musicale più organico possibile.

***Solaris* mi ha ricordato qualcosa del primo Rick Wakeman…**

Dura quasi dieci minuti. Non è stata una decisione presa a tavolino, quella di inserire anche un pezzo più lungo. Quando ho sottoposto agli altri il demo di *Solaris*, nessuno ha protestato per la lunghezza o cercato di inserire degli assoli negli altri brani per allungarli. Abbiamo preso il materiale che avevamo e abbiamo cercato di arrangiarlo in maniera differente rispetto al solito. Magari Jonas Reingold, il nostro bassista, suggeriva di eliminare una sezione di un brano o ridurla da tre a due battute. Siamo stati sostanzialmente d'accordo sull'approccio improntato alle canzoni e siamo diventati molto bravi ad editarle, pur se sicuramente qualche appassionato si lamenterà della loro brevità! ISLANDS comprende 21 tracce, ma se vuoi puoi ascoltarlo tutto di seguito come se fosse un'unica composizione!

La line-up attuale dei Flower Kings. Da sinistra: Zach Kamins, Hasse Fröberg, Roine Stolt, Mirko DeMaio, Jonas Reingold.

Quindi un'unica canzone che dura quasi due ore!

Quando abbiamo realizzato FLOWER POWER, abbiamo inserito *Garden Of Dreams* e durava 59 minuti, ma in realtà era un po' come ISLANDS. *Garden Of Dreams* non era una suite ma una sequenza di idee. In questo caso siamo andati nella direzione opposta e abbiamo cercato di mantenere le varie idee separate.

La mia preferita è la brillante *Looking For Answers*, quando termina vorrei riascoltare da capo. Quali sono i tuoi album dei Flower Kings preferiti? Dopo tanti anni avrai acquisito una certa dose di oggettività...

Quando sei coinvolto nella composizione e nella produzione alla fine sei sempre soddisfatto del risultato. Oggi direi che UNFOLD THE FUTURE e STARDUST WE ARE sono stati i due momenti più alti della band. Ero soddisfatto anche di altri album ma, riascoltati ora, non mi sembrano all'altezza dei due citati. Non sono in grado di giudicare il lavoro che ho svolto quando si è appena concluso. Nel momento in cui sei impegnato a perfezionare la tua opera, tutto entra in gioco, anche il modo in cui viene confezionato l'album e il missaggio. Alcuni dischi sono perfetti dal punto di vista sonoro, ma c'è ugualmente qualcosa che manca, solo che in quel momento non riesci a capire cosa. Quasi tutti hanno momenti migliori e peggiori. Sicuramente con ISLANDS abbiamo provato a fare qualcosa di diverso, e ogni musicista ha suonato alla grande. Ma sarà il tempo a definirne l'importanza.

Se è per questo eri entusiasta pure di SPACE REVOLVER...

Riascoltandolo ora *I Am The Sun* funzionava a meraviglia. Dal vivo ne suonavamo diversi brani ma il pubblico ci chiedeva sempre quello, perciò quando ripenso a SPACE REVOLVER mi viene sempre in mente... magari era effettivamente il migliore. Non è una cosa semplice. Prendi GOING FOR THE ONE degli Yes: è ovvio che la traccia più d'impatto è *Awaken*, ma ci sono anche altri brani molto belli, come *Turn Of The Century*. *Awaken* ruba la scena al resto, come *Firth Of Fifth* e *The Cinema Show* in SELLING ENGLAND BY THE POUND dei Genesis.

Dopo THE SUM OF NO EVIL (2007) avete tirato un po' il freno a mano. E così sono nati gli

DISCOGRAFIA FLOWER KINGS (album in studio)

- Back in the World of Adventures (1995)
- Retropolis (1996)
- Stardust We Are (1997)
- Flower Power (1999)
- Space Revolver (2000)
- The Rainmaker (2001)
- Unfold the Future (2002)
- Adam & Eve (2004)
- Paradox Hotel (2006)
- The Sum of No Evil (2007)
- Banks of Eden (2012)
- Desolation Rose (2013)
- Waiting For Miracles (2019)
- Islands (2020)

DISCOGRAFIA AGENTS OF MERCY

- The Fading Ghosts of Twilight (2009)
- Dramarama (2010)
- The Black Forest (2011)

DISCOGRAFIA TRANSATLANTIC (album in studio)

- SMPT:e (2000)
- Bridge Across Forever (2001)
- The Whirlwind (2009)
- Kaleidoscope (2014)

Agents of Mercy, tre album tra il 2009 e il 2011.

I Flower Kings erano scoppiati. Facevamo sempre le stesse cose, suonavamo troppo dal vivo: Giappone, Sud America... I musicisti si erano stancati e volevano dedicarsi ai propri dischi solisti. Quando arrivava il momento di pianificare un nuovo disco, nessuno aveva mai del materiale disponibile, perché tutti lo avevano già utilizzato per i rispettivi dischi solisti. Avevo investito un sacco di tempo e di soldi nel gruppo, ma iniziavo a sentirmi a disagio, a nessuno sembrava importare nulla dei Flower Kings. Il pubblico era dalla nostra parte, ma onestamente alcuni nostri album in quel periodo non erano all'altezza dei precedenti. Così ho deciso di fermare tutto e vedere cosa succedeva.

Però non hai iniziato una tua carriera solista, hai fondato un altro gruppo...

La verità è che mi ero messo a lavorare al mio album solista, prendendomi carico di tutte le parti cantate. Poi ho ascoltato Nad Sylvan da qualche parte e ho detto a mia moglie: "Senti questo tizio! Sembra di ascoltare Peter Gabriel e Phil Collins che cantano insieme!". Due al prezzo di uno. Mi sono messo in contatto con lui e gli ho chiesto se volesse cantare su un paio di miei brani. È stato talmente bravo e professionale che alla fine ha realizzato l'intero disco. Dopo averlo pubblicato, ho pensato di mettere su un gruppo per i concerti. I Flower Kings erano fermi, e così abbiamo registrato altri due lavori, che mi sembra siano venuti fuori bene.

Come mai non avete pubblicato altri dischi?

Perché dopo THE BLACK FOREST (2011), che secondo me è il migliore, Nad è stato contattato da Steve Hackett per andare in tour con lui. Una cosa bellissima ovviamente. Credo che Steve lo abbia scoperto ascoltandolo in un festival in cui eravamo entrambi in cartellone. Da allora per lui è stato un crescendo, professionalmente parlando, quindi non penso che ci siano molte possibilità che gli Agents of Mercy realizzino un altro album a breve. Mai dire mai, comunque.

Anche The Sea Within era un progetto dal grande potenziale...

Un'altra situazione un po' strana. Il progetto si è concretizzato nel momento in cui ci siamo resi conto che Nad non sarebbe stato più disponibile e i Transatlantic erano fermi. La casa discografica non voleva che me ne stessi con le mani in mano e così mi ha chiesto di mettere in piedi un'altra band coinvolgendo altri musicisti del mio giro. Ho parlato con Tom Brislin e Marco Minnemann ed eravamo d'accordo che Daniel Gildenlöw dei Pain of Salvation potesse essere il cantante ideale. Mentre stavamo registrando i demo, ho dato per caso un'occhiata su Facebook e ho scoperto che Jonas Reingold stava per andare in tour con Steve Hackett. Praticamente la stessa cosa che era accaduta con Nad e gli Agents of Mercy. Avevamo già lo studio di registrazione prenotato a Londra ma non sapevamo cosa sarebbe accaduto se il progetto fosse effettivamente decollato, nel senso che Jonas sarebbe stato impegnato quasi full time con Steve, stiamo parlando di 120 concerti all'anno. In ogni caso con Daniel non ha funzionato e Tom ha ricevuto la chiamata dei Kansas. Come poteva rifiutare? Fine della storia.

Che peccato, per fortuna ci sono i Transatlantic

Abbiamo appena finito di mixare il nuovo album. È vero che tra un disco e l'altro passa sempre un bel po' di tempo, ma siamo ancora vivi. I Transatlantic sono la tipica band che va in letar-

Oltre che con i Flower Kings, Stolt è stato protagonista anche con altri supergruppi prog.

go, però quando si risveglia non delude mai i propri fan. Purtroppo non saremo in grado di promuoverlo dal vivo come in passato.

La sensazione è che voi quattro vi integriate alla perfezione…
Indubbiamente c'è qualcosa di particolare. Siamo molto diversi l'uno dall'altro, ma in qualche modo l'alchimia funziona. Non potrei pensare a nessun altro nell'ambito di questo progetto: non sarebbero più i Transatlantic. Siamo noi quattro e basta, sul palco e fuori. È la combinazione del modo di comporre di ognuno di noi a rendere unico il gruppo.

E anche il fatto che tutti amate i Beatles!
Assolutamente. A me e a Mike [Portnoy] piacciono le cose complicate come King Crimson e Zappa, mentre Neal [Morse] è più coinvolto dall'ambientazione cantautorale e Pete [Trewavas] è un grande esperto di prog rock dagli anni 60 in poi. È una cosa che noi due abbiamo in comune. Neal e Mike invece condividono la passione per il metal, che a me non piace per niente. Ma in qualche modo funziona. Abbiamo personalità e gusti musicali differenti, però quando si parla di Yes, Elton John e Beatles andiamo perfettamente d'accordo. È una band interessante sotto molti punti di vista.

Tornando a Steve Hackett, volevo ricordare ai nostri lettori che sei anche andato in tour con lui come bassista…
È stato bellissimo. Questa mattina, sotto la doccia, pensavo a quanto sono stato fortunato ad aver fatto parte della sua band proprio mentre portava in tour i miei album preferiti dei Genesis: SELLING ENGLAND, THE LAMB, NURSERY CRYME e FOXTROT. E in più il suo esordio solista, VOYAGE OF THE ACOLYTE (1975). Adoro quel periodo storico.

Non è stato insolito per te suonare il basso?
No, perché ho iniziato al basso e ho continuato a suonarlo spesso. In STARDUST WE ARE dei Flower Kings l'ho registrato io. L'ho suonato anche in WALL STREET VODOO (2005). Indubbiamente il fatto di conoscere bene i pezzi dei Genesis mi ha agevolato. E poi c'era Nad alla voce.

Dando un'occhiata alle tue collaborazioni, ne ho trovata una del 2020, The Backstage…
Sono tre musicisti della band attuale di Steve, ovvero il tastierista Roger King, il bassista Jonas Reingold e il batterista Craig Blundell. Hanno deciso di realizzare un disco per raccogliere un po' di soldi, dato che in questo periodo non è possibile suonare dal vivo. Hanno chiesto a Pat Mastelotto, Andy Tillison, Steve Hackett e anche a me di partecipare, e ovviamente abbiamo accettato.

«A un certo punto i Flower Kings erano scoppiati. Facevamo sempre le stesse cose, suonavamo troppo dal vivo… i musicisti si erano stancati e volevano dedicarsi ai propri dischi solisti»

Chiudiamo con la "madre" di tutte le tue collaborazioni, ovvero quella con Jon Anderson, da cui nel 2016 è nato INVENTION OF KNOWLEDGE. Ho saputo che avete firmato un contratto per DUE album, quindi la domanda è: quando verrà pubblicato il secondo?
Il contratto è effettivamente per due album. Abbiamo iniziato a lavorare al secondo ma con i Flower Kings e i Transatlantic di nuovo in attività, oltre 1000 HANDS di Jon e i relativi concerti, abbiamo dovuto rallentare. Jon è sempre pieno di impegni, ancora più di me, il che è quasi incredibile. Comunque stiamo facendo dei piccoli passi avanti, due settimane fa gli ho inviato dei file su cui ho lavorato; speriamo di smuovere un po' le acque. C'è ancora un sacco di strada da fare, ma il materiale è molto buono.

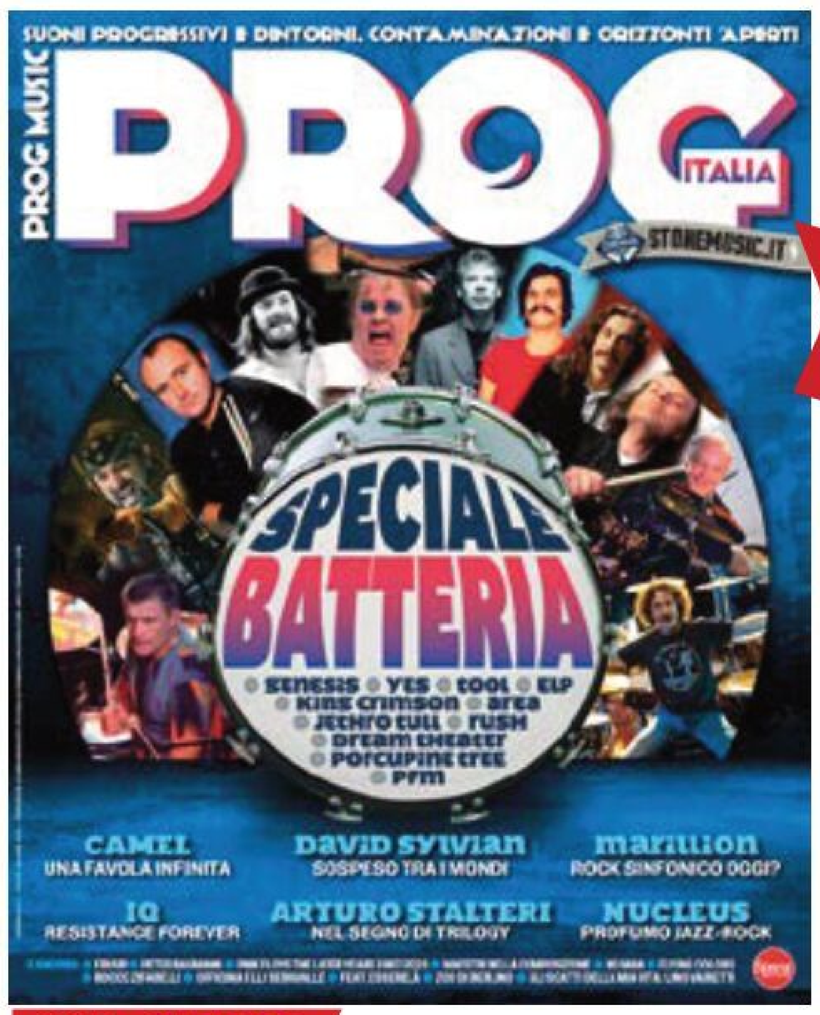
Roine Stolt (Uppsala, 5 settembre 1956).

Sarà un album diverso rispetto al primo?
Per il momento la principale differenza è che mentre INVENTION OF KNOWLEDGE era composto da brani lunghi, stavolta stiamo lavorando su pezzi più brevi. Ovviamente potremmo decidere di incollarli tra loro a un certo punto! Jon ha scritto alcune canzoni più orecchiabili insieme a suo figlio che potrebbero uscire entro la fine del 2021… o magari non vedere mai la luce. Comunque si tratta di un lavoro che ha bisogno di tanto tempo per concretizzarsi. Quando sembra essere tutto a posto, ecco che Jon se n'esce che vuole cambiare una parte del testo di un brano e magari finisce per modificare tutta la canzone!

Quindi ti piace lavorare con lui…
Certo, è divertente. Sa esattamente quello che vuole ed è pieno di idee. Solo che con lui non si vede mai la fine. In un certo senso è un po' come me con i Flower Kings: quando tutti pensano che il lavoro è finito, me ne esco con qualche nuova idea. Jon è un perfezionista, e la cosa mi piace. Preferisco lavorare più a lungo su una canzone piuttosto che accontentarmi della prima cosa che esce fuori.

La tua carriera è iniziata negli anni 70 con i Kaipa. Se potessi scegliere il tuo momento preferito, quale sarebbe?
Impossibile a dirsi… dovrei ripensare ai circa 200 album in cui ho lavorato, e a tutte le persone che ho incontrato. Ad esempio una volta ne ho fatto uno con una cantante, che probabilmente ha venduto solo mille copie, ma era un ottimo disco! Purtroppo non ha avuto successo, commercialmente parlando. Come direbbe Forrest Gump, la vita è come una scatola di cioccolatini: non sai mai quale ti può capitare. Avere un grosso seguito non significa necessariamente avere grandi soddisfazioni, anche quando suoni dal vivo. Forse il tour di THE WHILWIND con i Transatlantic è stato uno dei momenti più felici, tutto sommato. Ma per quanto riguarda i Flower Kings, è veramente difficile isolare un momento specifico durante venticinque anni di carriera.

HAI PERSO UN NUMERO DI PROG?
NON PREOCCUPARTI, PUOI ACQUISTARE GLI ARRETRATI!



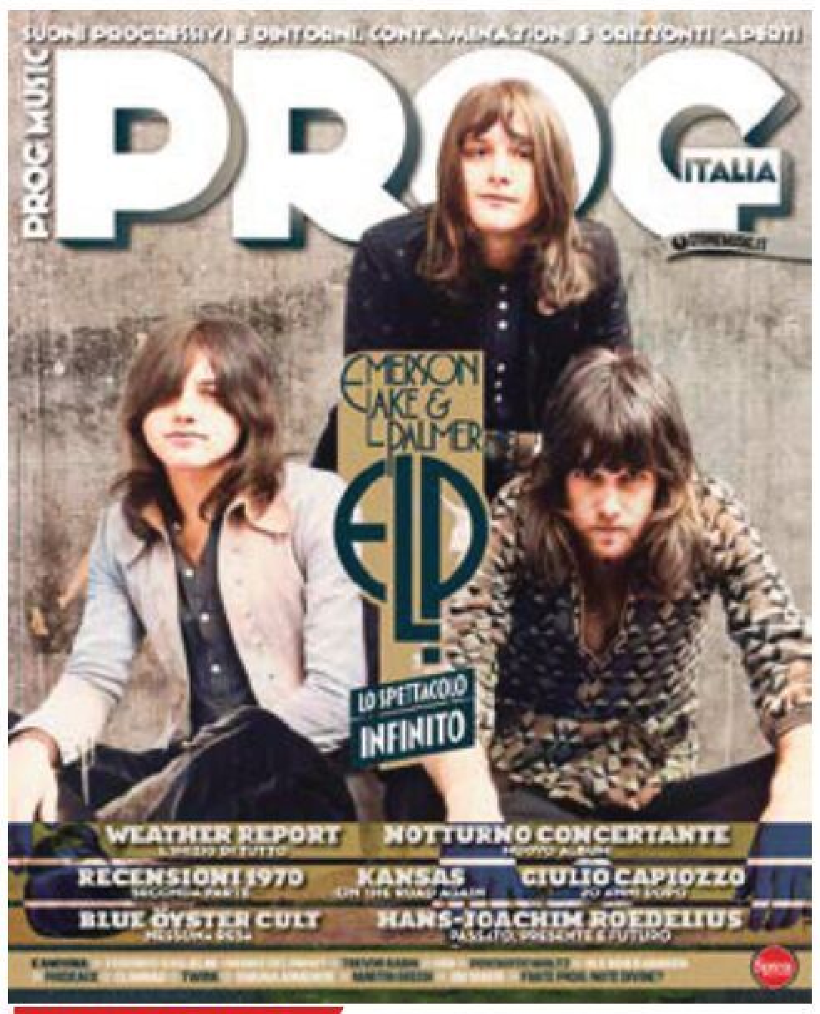
COD. **CLPR28**

SOLO IN VERSIONE DIGITALE

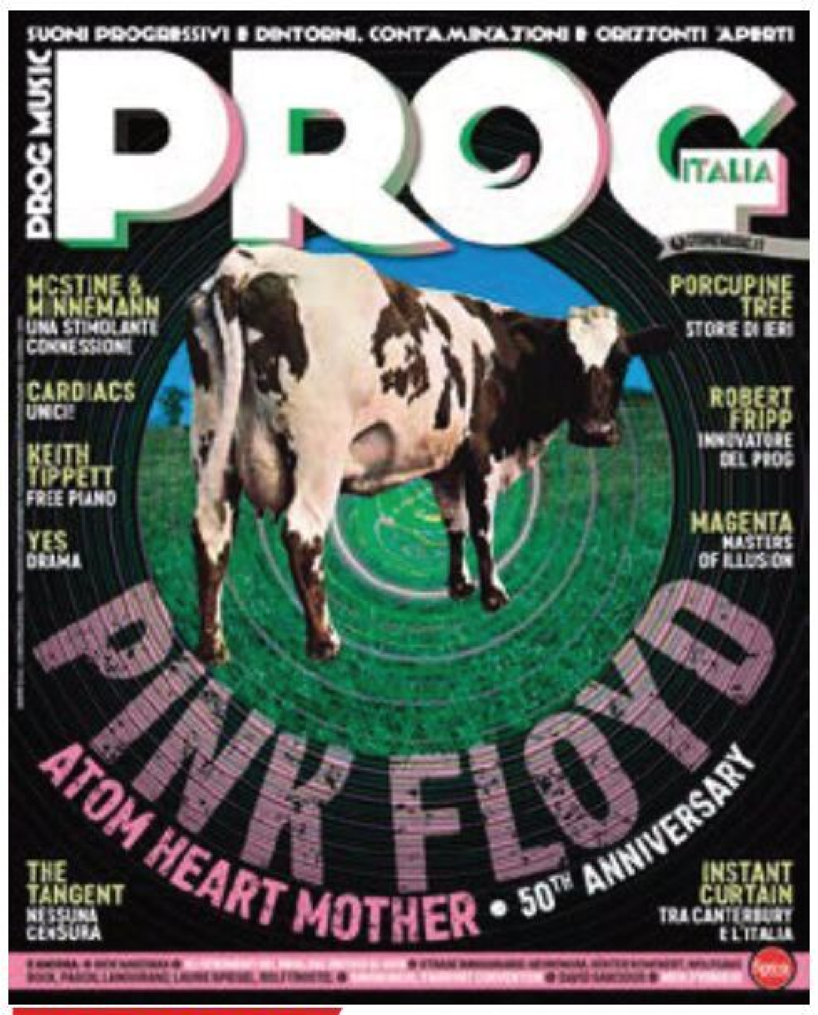
COD. **CLPR29**

SOLO IN VERSIONE DIGITALE

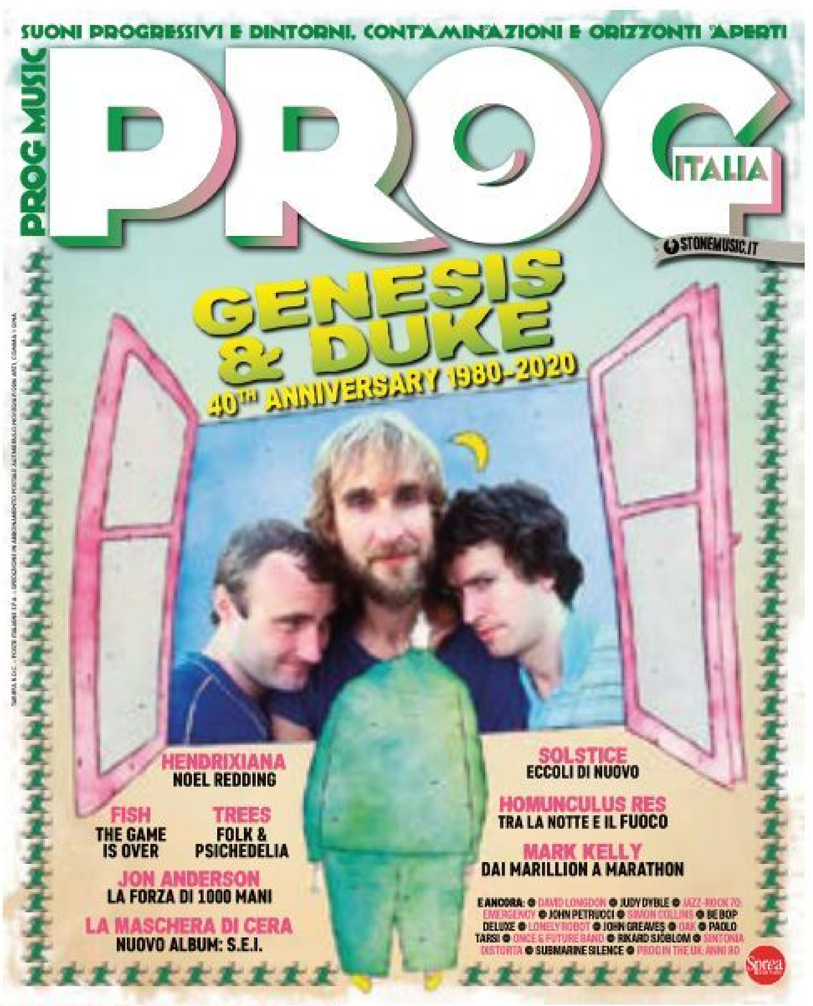
COD. **CLPR30**



COD. **CLPR31**



COD. **CLPR32**



COD. **CLPR33**

Completa la tua collezione ordinando
gli arretrati **a soli 9,90€ cad.**
su **www.sprea.it** oppure utilizzando il modulo qui sotto

SCEGLI L'ARRETRATO CHE VUOI ORDINARE

SE VUOI ORDINARE VIA POSTA O VIA FAX, COMPILA QUESTO COUPON

Ritaglia o fotocopia il coupon, invialo in busta chiusa a: **Sprea Spa** Via Torino, 51 20063 Cernusco s/n (MI), insieme a una copia della ricevuta di versamento o a un assegno. Oppure via fax al numero 02.56561221. Per ordinare in tempo reale i manuali collegati al nostro sito **www.sprea.it/prog.** Per ulteriori informazioni puoi scrivere a **arretrati@classicrockitalia.it** oppure telefonare allo 02/87168197 tutti i giorni dalle 9.00 alle 13.00 e dalle 14.00 alle 18.00

INSERISCI I CODICI E MESI DI RIFERIMENTO delle pubblicazioni che desideri ricevere:

	€
	€
	€
	€
Totale Ordine	€

METODO DI SPEDIZIONE:

☐ Spedizione tramite **Corriere Espresso** al costo aggiuntivo di	€	**4,90**

TOTALE COMPLESSIVO	€

Data ___ Firma del titolare ___

Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali - (Codice Privacy d.lgs. 196/03) Sprea Spa Socio unico Sprea Holding Spa con sede in via Torino 51 – 20063 Cernusco s/ Naviglio (MI) è il Titolare del trattamento dei dati personali che vengono raccolti, trattati e conservati ex d.lgs. 196/03. Gli stessi potranno essere comunicati e/o trattati da Società esterne Incaricate. Ai sensi degli artt. 7 e ss. si potrà richiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei dati, ovvero l'esercizio di tutti i diritti previsti per Legge. La sottoscrizione del presente modulo deve intendersi quale presa visione, nel colophon della rivista, dell'Informativa completa ex art. 13 d.lgs. 196/03, nonché consenso espresso al trattamento ex art. 23 d.lgs. 196/03 in favore dell'Azienda.

NOME ___

COGNOME ___

VIA ___

N° ___ **C.A.P.** ___ **PROV.** ___

CITTÀ ___

TEL. ___

E-MAIL ___

SCELGO IL SEGUENTE METODO DI PAGAMENTO (Indica con una ✗ quello prescelto)

☐ Versamento su **CCP 99075871** intestato a **Sprea Spa ARRETRATI Via Torino 51 20063 Cernusco Sul Naviglio MI** (Allegare ricevuta nella busta o al fax)

☐ Bonifico intestato a **Sprea Spa Arretrati** sul conto **IBAN IT05 F076 0101 6000 0009 9075 871**

☐ **Carta di Credito** N. ___
(Per favore riportare il numero della Carta indicandone tutte le cifre)

Scad. ___ CVV ___
(Codice di tre cifre che appare sul retro della carta di credito)

___
Nome e Cognome del Titolare della carta (può essere diverso dall'abbonato)

☐ CartaSi ☐ postepay ☐ MasterCard ☐ VISA ☐ Diners Club International

LA CONTAMINAZIONE FINALE

Il **Rovescio della Medaglia**, guidato sempre dal chitarrista romano **Enzo Vita**, pubblica CONTAMINAZIONE 2.0, rilettura live del loro classico del 1973, in cui il gruppo sposò il rock, con spunti decisamente hard, alla musica classica, ovviamente con l'apporto fondamentale del **M° Luis Enriquez Bacalov**.

Testo: **Guido Bellachioma**

Enzo Vita, 2020. A destra le copertine delle due versioni di CONTAMINAZIONE, e Guido Bellachioma con l'album originale, tenuto perfettamente per il doveroso rispetto a un piccolo "tesoro"...

LEONARDO CASTELLI

Enzo **Vita** risponde ad alcune domande sul nuovo album dal vivo, che ha come ospiti un quartetto d'archi e **Vittorio De Scalzi**, componente originario dei New Trolls (flauto in *Alzo un muro elettrico*) e ricorda alcune cose del primo capitolo di questa lunga avventura…

Cosa differenzia CONTAMINAZIONE 2.0 dalla versione storica? Visto anche che una è in studio e l'altra è dal vivo. Come è nato il progetto?

Le differenze principali riguardano proprio il fatto che è suonato dal vivo, mentre allora in studio alcune cose potevano essere rielaborate più volte. Sono state inserite delle variazioni al suo interno, come vari assoli di chitarra e tastiere, anche la sezione ritmica è più aggiornata e la voce ha una diversa espressione, forse più attuale. D'altronde la rilettura di una pagina così importante della nostra storia non può limitarsi a eseguire calligraficamente i brani, non avrebbe senso.

Quando e come è stato registrato?

Chiaramente abbiamo fatto le prove per organizzare il concerto e si registra sempre ciò che si suona per capire come stanno le cose… se le sonorità sono bilanciate o se ci sono rumori non voluti e se le parti dei musicisti sono corrette. Nel concerto Marco Fusi suonava la cornamusa, però lo abbiamo eliminato sull'album perché non aveva il microfono. Purtroppo non si sentiva bene. Peccato perché è bravo e la sua introduzione, partendo dall'ultima fila del pubblico, è piaciuta, visti gli applausi finali. CONTAMINAZIONE 2.0 l'abbiamo registrato nell'abbazia di San Galgano l'11 settembre 2018 (recupero del concerto del 22 luglio, annullato per pioggia). Il missaggio e la lavorazione necessaria l'abbiamo effettuata nello studio Virus di Siena, pulendo il materiale e mettendo in risalto la parte dei violini e delle viole. Jacopo Pettini e Ale Guasconi, entrambi del Virus, hanno realizzato un bel prodotto, il primo curando la registrazione live e il secondo operando in sala.

Rileggerete altri album storici del Rovescio?

Senza dubbio… stiamo già allestendo LA BIBBIA per registrarla in inglese con nuovi arrangiamenti alla fine di gennaio di quest'anno, chiaramente sempre con molte prove, così da mantenere intatto l'approccio live di quando lo incidemmo negli studi della RCA nel 1971. Sono molto soddisfatto dalle registrazioni delle sedute di preparazione… quindi il risultato finale sarà decisamente importante. Ho in mente di rimettere le mani anche su IO COME IO perché sento il bisogno di "completarlo". La formazione oggi è cambiata e comprende Andrea Castelli (basso), Marco Pisaneschi (batteria e voce), Davide Pepi (chitarra e voce). In occasione di concerti con CONTAMINAZIONE aggiungeremo un tastierista, però è un ritorno al suono iniziale del Rovescio della Medaglia.

Progetti futuri?

Non mi sposo (*ride*). A parte gli scherzi, ho in mente di dare vita a un progetto importante con musica nuova, che ho già composto, completa anche di testi… sarà più delicata che in passato perché oggi ho questa esigenza emotiva… poi il ritmo tornerà a battere il pugno sul tavolo! Ci sono troppe cose nella società che non rispettano l'elettore e allora farò musica "altra", come sempre con il Rovescio della Medaglia.

«Con CONTAMINAZIONE il Rovescio è entrato in una dimensione più complessa rispetto a LA BIBBIA e a IO COME IO»

Dagli anni 70

Nessuno avrebbe mai immaginato che CONTAMINAZIONE, la più importante produzione del gruppo fino a quel momento, sarebbe stata anche l'ultima dei loro anni 70, tranne uno sporadico 45 giri. Che salto in avanti, come mezzi impiegati, rispetto a LA BIBBIA e a IO COME IO; c'è l'introduzione delle tastiere e la collaborazione con il maestro Bacalov, che già aveva dato molto al rock sinfonico con CONCERTO GROSSO PER I NEW TROLLS e PRELUDIO, TEMA, VARIAZIONI E CANZONA con gli **Osanna**. E rispetto ai due lavori citati CONTAMINAZIONE è più ricco negli arrangiamenti e le orchestrazioni si sposano meglio alla matrice rock. È anche più curato nell'incisione e ha maggiore equilibrio nelle dinamiche sonore, merito di un tecnico del suono davvero competente come **Franco Finetti** (Arthur Rubinstein, Trip, Toto Torquati, Baglioni, N.A.D.M.A., Pierrot Lunaire, Mia Martini, Pino Daniele, Renato Zero e tanti altri).

Enzo Vita ricorda…

"Quando c'era un errore in studio ripetevamo il brano finché era tutto a posto. Eravamo determinati a portare avanti questo progetto, forti del senso della libertà di espressione, che avevano un po' tutte le band in quegli anni. Ognuna aveva una propria identità, oggi si assomigliano tutte. Con CONTAMINAZIONE siamo entrati in un'altra dimensione musicale, potrei definirla più morbida, meno ruspante e abbiamo inserito nella band un tastierista".

CONTAMINAZIONE su «Ciao 2001»

La recensione di Enzo Caffarelli su «Ciao 2001», che aveva già parlato bene de LA BIBBIA, è positiva come raramente capitava ai gruppi (infatti i due altri dischi rock di Bacalov con New Trolls e Osanna non avevano ottenuto gli stessi consensi): "Come ispirarsi alla musica classica, come rinnovarne il fasto e la forza creativa capovolgendo certi presupposti ed utilizzando un linguaggio diverso, originale, comunicativo? È un problema che buona parte dei musicisti pop si sono posti da tempo, dando ciascuno una differente risposta. Il Rovescio della Medaglia, dopo i dischi di hard rock intellettuale, sperimenta ora una nuova strada, in collaborazione con Luis Bacalov. Il modello Bach? L'artista classico che funge da modello è un Bach trasfigurato, come indica chiaramente il titolo completo dell'opera, *Contaminazione di alcune idee di certi preludi e fughe del clavicembalo ben temperato di J. S. Bach*. I ragazzi del Rovescio si sono dunque avvicinati al classico, al quale almeno in teoria sono sempre stati interessati: in particolare all'affetto per Beethoven hanno affiancato autori più moderni, come Bartók. Il chitarrista Enzo Vita, che ha collaborato in sede compositiva con Bacalov, cerca di riprodurre con il suo strumento certi archi tipici del compositore ungherese. Inoltre il nuovo elemento, Franco Di Sabbatino, ha introdotto le tastiere nel gruppo e proviene direttamente dal mondo classico. C'è dunque una continua opera di osmosi, che alterna momenti estremamente convincenti con altri forse più ingenui e scontati, ma con gli strumenti disposti in maniera originale, senza inutili ripetizioni, soprattutto senza barocchismi superflui. Cosa resti di Bach è difficile dirlo. Sottolineo le note di copertina, in cui si accenna a un immaginario Isaia Somerset, musicista scozzese del '700, uno psicopatico che si sarebbe considerato figlio naturale di Bach, e ad un altrettanto immaginario chitarrista pop, Jim McCluskin, che del Somerset si riterrebbe la reincarnazione vivente. In termini meno ermetici, anche il Rovescio vuole ergersi ad utopistico modello di reincarnazione bachiana, ma con una certa autoironia, senza presunzione, una volta tanto. La mano del maestro Bacalov ha saputo guidare e plasmare il quintetto romano, ponendone in risalto le qualità tecniche, che sono indiscutibili, e smussandone gli angoli più spigolosi e narcisisti. CONTAMINAZIONE è una lunga suite, divisa in tredici movimenti, decisamente differente dalla precedente produzione del gruppo".

SOTTO IL CIELO DEL SOL LEVANTE

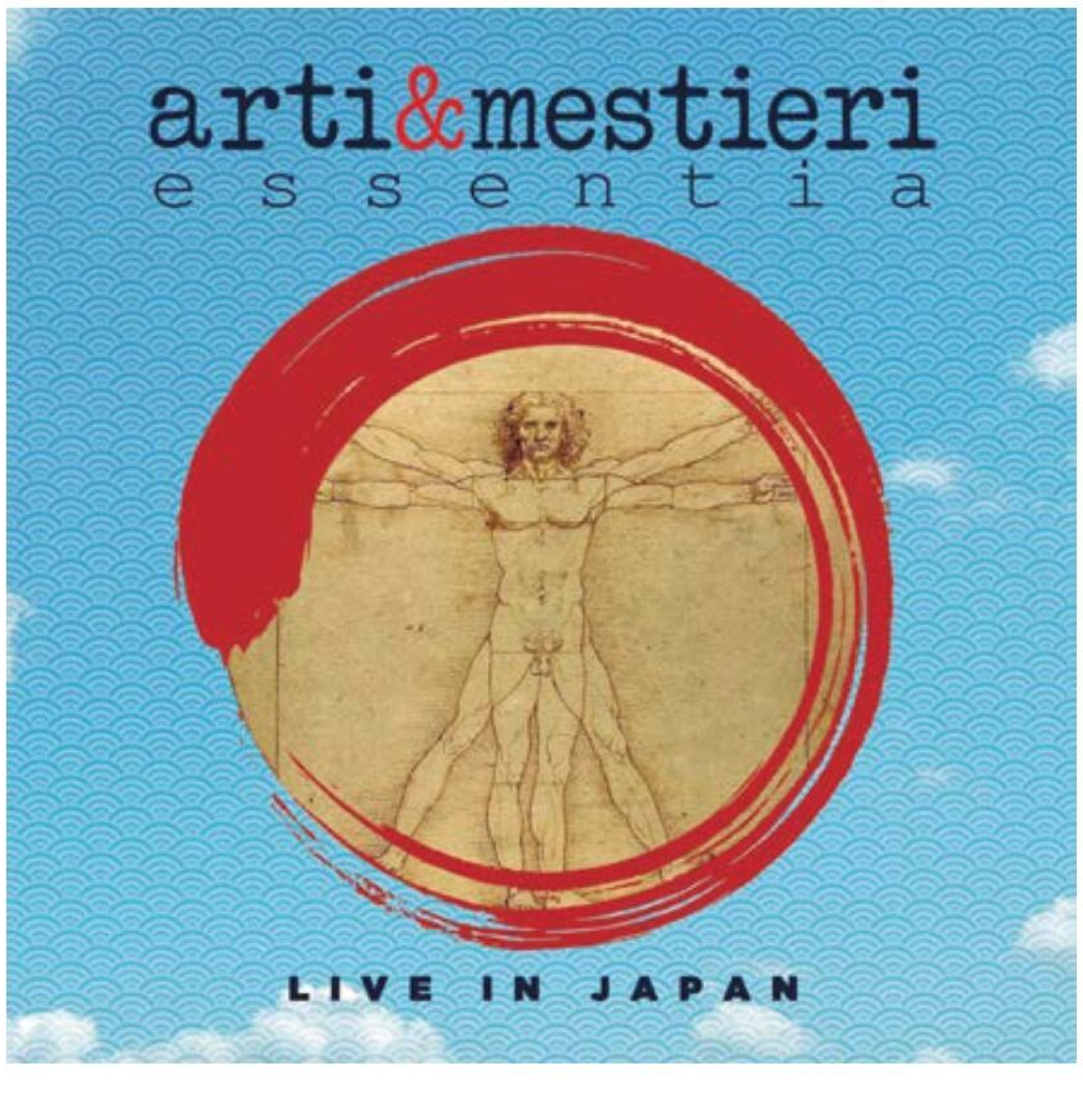
ESSENTIA, registrato il 18 maggio 2019 al Live Theater Club Città di Tokyo, è il nuovo lavoro degli **Arti & Mestieri**. Un progetto parallelo intrapreso con gli **Area Open Project** di Patrizio Fariselli e culminato con un finale al cardiopalma: tutti insieme, sul palco, per riproporre *The Wind Cries Mary* di Jimi Hendrix e *King Kong* di Frank Zappa.

Testo: **Franco Vassia**

L'essenza jazz e la sostanza rock degli Arti & Mestieri, questo è il punto nodale delle domande poste a **Furio Chirico**, batterista e filo conduttore delle innumerevoli formazioni che hanno segnato la storia del gruppo torinese… una vera e propria celebrazione della loro musica.

Perché Essentia?

Cinque anni fa, dopo aver apprezzato la calorosa accoglienza suscitata dai brani strumentali di UNIVERSI PARALLELI, pensammo che fosse venuto il momento di rimetterci sulla carreggiata, la stessa dalla quale, nel 1974, eravamo partiti. Fin da allora la nostra idea primaria era l'alimentare e il valorizzare al meglio la musica strumentale. Abbiamo sempre avuto la sensazione che i brani cantati – seppur ottimi sotto ogni profilo – mantengano però quasi esclusivamente una funzione di supporto. I testi non sono mai stati così importanti per gli **Arti & Mestieri**, diversamente dalla maggior parte dei gruppi degli anni 70. Mentre la musica classica col suo sudario ricopriva gli spazi più ampi negli spartiti del progressive rock, noi eravamo più propensi a spiccare altri voli, sia privilegiando la matrice più ostica del jazz rock che quella marcatamente progressiva. Un concetto, questo, ampiamente condiviso in tempi non sospetti anche da **Gianni Sassi**, il creatore della Cramps Records, l'etichetta per la quale eravamo stati invitati a registrare: "Il bilanciamento tra la ritmica, l'armonia e le melodie delle vostre composizioni – mi disse – esprimono già da sole il messaggio che volete esprimere". La realtà propria e immutabile delle cose nasce proprio da lì. La sostanza e, da qui, l'essenza. Con queste premesse, come direttore artistico della band, iniziai a lavorare piuttosto intensamente sull'ipotetica scaletta che ne rappresentasse al meglio l'idea. Era necessario intraprendere un viaggio a ritroso nel tempo, con lo scopo precipuo di recuperare alcuni strumentali che raramente avevamo suonato live: *Necropoli, Danza di luna, Ali* e, soprattutto, *Da Nord a Sud*, mai eseguito dal vivo, neppure nelle fantasmagoriche coreografie degli anni 70. È una composizione che abbiamo sempre amato molto ma che, proprio per il ridotto minutaggio che poteva ospitare un 33 giri, venne purtroppo esclusa da GIRO DI VALZER PER DOMANI (è stata inserita nelle ristampe in Cd). Non dimentichiamo che i vinili avevano una durata ottimale di 20 minuti a facciata per non sacrificare la qualità audio, visto che i solchi si stringevano troppo oltre un certo tempo.



La copertina di ESSENTIA – LIVE IN JAPAN (2020).

Nella costruzione del progetto, si dice che un ruolo importante l'abbia avuto la Stazione Centrale di Milano…

È nato tutto lì. A Amy Ida, fin da subito, piacque moltissimo l'idea. Oltre a essere la nostra manager e produttrice esecutiva, lei riveste un ruolo fondamentale nel tessuto organizzativo dei vari festival prog e jazz rock che si svolgono in Giappone. Propose di creare una specie di combustione musicale con due band italiane dal grande impatto e molto amate in quella nazione.
Così il 18 maggio 2019 Arti & Mestieri e Area avrebbero avuto l'onore di aprire il *Jazz Rock Legends Festival*. Una sorpresa che ci venne servita in un luogo alquanto insolito come la Stazione Centrale di Milano. Seduti in un piccolo bar, e stupiti dalla proposta, **Patrizio Fariselli** ed io apprendemmo il suo progetto: due concerti separati dove ognuno avrebbe eseguito la propria scaletta. Alla fine, tutti insieme sul palco, avremmo omaggiato il pubblico con due brani immortali come i loro autori: *The Wind Cries Mary* di Jimi Hendrix e *King Kong* di Frank Zappa.

Il concerto…

L'obiettivo di Amy era principalmente il concerto ma, nel contempo, voleva realizzare un documento sonoro e visivo che testimoniasse l'evento. Un prodotto per il mercato interno giapponese (King Records) e internazionale, Italia compresa (Warner Music).
Per la realizzazione audio sono stati impiegati mezzi di alta qualità, valorizzati

da Toru Yamamuro, uno dei fonici più preparati del Giappone. Per le riprese video i problemi sono stati decisamente maggiori. Pur potendo disporre di un palco piuttosto grande, si è reso necessario montare separatamente la strumentazione dei gruppi, oltre a un pianoforte a coda. L'esiguo spazio rimasto avrebbe così creato notevoli difficoltà, soprattutto per le preventivate riprese da effettuare con la Steadycam. Per aggirare il problema si è pensato di utilizzare un maggior numero di telecamere fisse che, a giochi fatti, hanno ottenuto un ottimo risultato finale, grazie alla regia di Mattia Garimanno che, oltre al montaggio video, ha anche curato il mixaggio audio di entrambi i concerti.

I brani...

Come detto, si è trattato di un viaggio a ritroso: un percorso che rappresentasse al meglio gran parte della nostra produzione artistica, dalle indimenticabili emozioni di *Valzer per domani*, *Mirafiori, Gravità 9.81*, *Pacha Mama, Finisterre, In cammino, Linea d'ombra, Positivo negativo, Da Nord a Sud, Nerouolf, Borea, Necropoli, Frescobaldi, Ali, Comunicazione primordiale, Danza di luna, La luce in fondo al tunnel*. Soprattutto è doveroso sottolineare il gran finale con gli Area.

Arti & Mestieri, da sinistra a destra: Piero Mortara (tastiere), Furio Chirico (batteria), Lautaro Acosta (violino), Gigi Venegoni (chitarre), Roberto Puggioni (basso).

Le copertine...

Se la produzione audio e video doveva essere improntata a raggiungere il massimo, la stessa cosa doveva valere per i progetti grafici, perfettamente distinti per i rispettivi mercati. Per questo abbiamo pensato di ispirarci al rinascimento storico dei due Paesi: per la Warner il concept è appunto rappresentato dall'Unità, l'essenza della loro simbologia, quella dell'Uomo Vitruviano di Leonardo Da Vinci, il simbolo iniziale degli 'Arti' prima di diventare definitivamente 'Arti & Mestieri'. Completa l'opera una pennellata con il rosso giapponese di Hitofudegakii (l'arte calligrafica del segno in un colpo solo) per rappresentare il Sole della bandiera giapponese e, come base, una trama antica composta da onde e da ventagli. La cover della King Records è invece un connubio tra l'originale armonia musicale della nostra band con la loro antica cultura. Per questo il grafico si è ispirato al mondo di Ukiyo-e, dove le tonalità dei colori, gli animali e i numerosi disegni sono posizionati intorno ai musicisti quasi fossero il dipinto di un'antica opera.

«I testi non sono mai stati così importanti per noi; l'idea primaria è sempre stata quella di alimentare e valorizzare la musica strumentale»

E dopo il Giappone?

La formula concertistica che ha accomunato Area Open Project e Arti & Mestieri, ha destato molto interesse, al punto da essere riproposta con successo in due appuntamenti italiani: *Moncalieri Jazz Festival* (Piemonte) e *In Progress One* di Sestu (Sardegna).
Al tirar delle somme possiamo dire che per gli Arti & Mestieri il 2019 è stato un anno alquanto positivo. Totalmente diverso, purtroppo, dal 2020, martoriato da una devastante pandemia mondiale.

I progetti post pandemia?

ESSENTIA, che riproporrà per intero l'esperienza giapponese, e UNIVERSI PARALLELI, STORIE DI ROCK ITALIANO: un'opera teatrale e musicale volta ad amalgamare il teatro civile di Daniele Biacchessi – storie di rock italiano – con la nostra musica strumentale, mantenendo comunque l'attenzione a nuovi progetti discografici.

L'ANIMA DEL ROCK "ERRANTE"

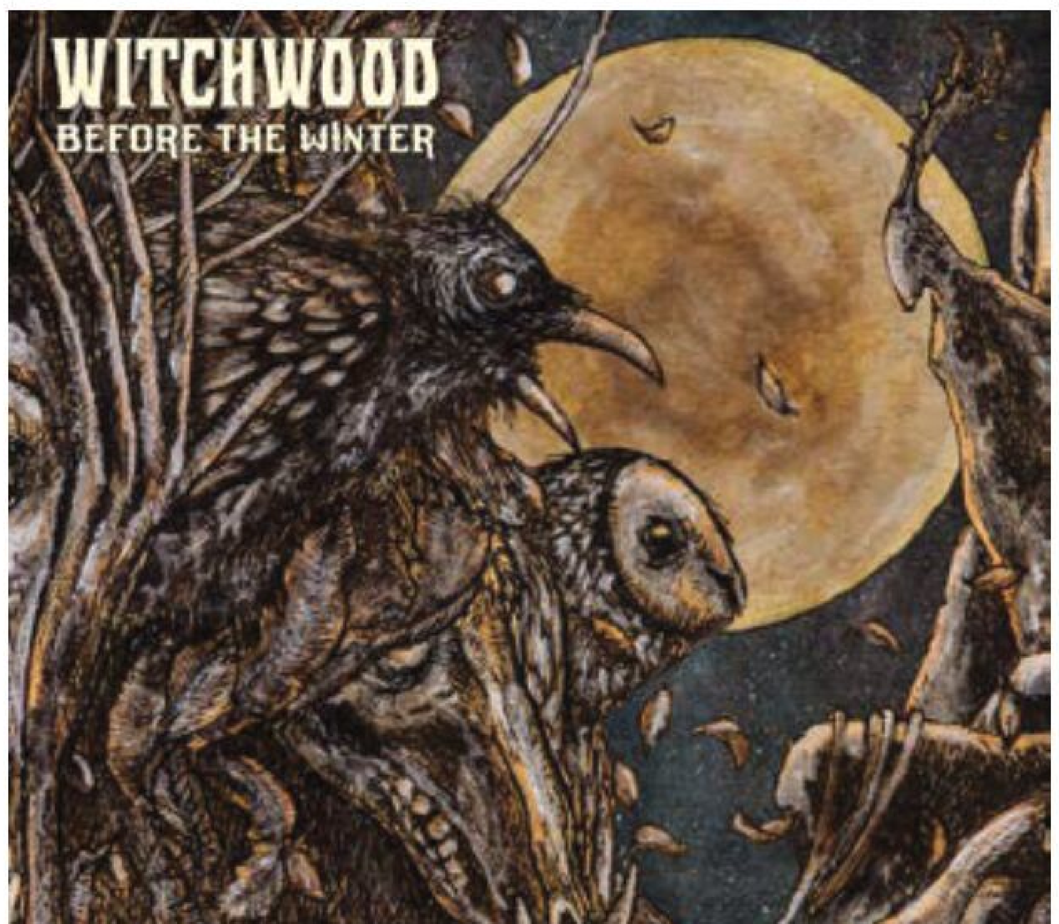
I **WITCHWOOD** PUBBLICANO UN NUOVO ALBUM, BEFORE THE WINTER, A QUATTRO ANNI DI DISTANZA DALL'EP HANDFUL OF STARS.

Testo: **Guido Bellachioma**

La formula espressiva del gruppo di Faenza si è fatta più sintetica, concisa, stringata ma non ha perso le radici di un rock errante e curioso. Nessuna vergogna nell'effettuare una precisa scelta di campo, ovvero il rock anni 70 ma declinato in modo sincero. Ricky Dal Pane, voce e chitarrista della band, risponde a un po' di domande…

Quattro anni sono tanti per un gruppo…
Abbiamo tenuto svariate date di supporto agli dischi precedenti e avuto l'opportunità di partecipare a vari festival europei, tra cui il Malta Doom e l'Hammer of Doom. Inoltre abbiamo inciso due brani per A TRIBUTE TO THE MADMEN, tributo a **David Bowie** e **Marc Bolan**, uscito per la Black Widow Records nel 2017. Buona parte del 2019 l'abbiamo occupata con il lavoro in studio per le registrazioni… e del 2020 a deprimerci per l'attuale situazione pandemica.

Le vostre radici affondano in profondità in universi sonori diversificati (prog, hard, psichedelia, southern, doom) ma riuscite a darne una visione piuttosto personale. Come si può essere credibili oggi senza rinnegare un passato importante, che avete omaggiato nel precedente Ep con brani di Uriah Heep e Blue Öyster Cult e oggi con *Child Star* dei T. Rex?



Credo che la credibilità sia data dalla capacità di rendere personali le proprie radici. Ogni musicista è influenzato in qualche modo da chi l'ha preceduto, credo sia normale. Però una cosa è essere i cloni di qualcun altro… un'altra è prenderei propri influssi e portarli su un piano differente. Io credo che in questo noi siamo ben riconoscibili pur mescolando diversi stili, a volte apparentemente lontani. Siamo riusciti a creare una nostra personalità. Se ci ascolti sono convinto che puoi riconoscerci immediatamente, sia in un brano folk, uno più blues o una suite hard/prog di 10 minuti. Infatti ci accostano sempre a band differenti e questo a me fa piacere… vuol dire che tutti provano a definirci ma senza riuscirvi. Poi per quel che riguarda rifarsi come sonorità agli anni 70 ultimamente viene visto da molti in maniera negativa. Questa è una cosa che personalmente non capisco; se basi il tuo sound sui 70 sei considerato come anacronistico ma se lo poggi sul thrash alla Anthrax no… come se fosse roba nuova… oppure "hanno le chitarre alla **Pantera**, fanno metal moderno"… peccato che la prima volta che li ho visti avevo 16 anni… ora ne ho 45!

BEFORE THE WINTER sembra più omogeneo dei precedenti dischi, sia nei

suoni che nelle composizioni, persino più conciso nell'esposizione strumentale, forse rinunciando ad alcune lungaggini. Come l'avete registrato?
Sicuramente è meno prolisso e più a fuoco dei lavori precedenti. Abbiamo volutamente cercato di dargli un equilibrio maggiore, utilizzando solo ciò che la canzone richiedeva, però senza seguire un percorso predefinito nella loro realizzazione. Ci sono brani che esprimono il loro potenziale in poco più di quattro minuti, altri per cui serviva un minutaggio più elevato. Idem per il suono, abbiamo cercato di averlo sì vintage ma cercando di trasportarlo al giorno d'oggi. L'album è registrato in analogico, su bobina, e abbiamo usato quasi esclusivamente strumentazione d'epoca. Le parti sono state risuonate una quantità impressionante di volte proprio per avere una resa e un'intenzione reali. Niente di posticcio insomma ma tanto tanto sudore. Credo che il risultato sia ottimo.

Come sono nati e cresciuti i brani?
Anthem For A Child
Racchiude ogni caratteristica del nostro stile con un bel gioco di chitarre e flauto. È uno dei brani più vecchi, che parla della nostalgia che ti assale quando torni con la mente ai giorni dell'infanzia. Il riff e la strofa mi giravano in testa da anni e finalmente siamo riusciti a dargli un senso compiuto. Le ultime parti sono state aggiunte poco prima del mix…

A Taste Of Winter
L'ultimo nato. Composto poco prima di entrare in studio, tanto che stava per essere escluso. È diretto, venuto quasi di getto e alla fine è diventato il primo singolo. Qui viene trattato l'argomento che lega quasi tutti i brani, ovvero la depressione. L'inverno di cui si parla è la metafora di quest'ultima, appunto un inverno dell'anima appunto.

Feelin'
Decisamente anomalo per noi perché si basa su un riff e un ritmo più funky; richiama certe sonorità di band come i **Grand Funk Railroad** o di album tipo COME TASTE THE BAND dei **Deep Purple**, di cui siamo grandi estimatori. Credo sia uno dei momenti più coraggiosi e riusciti.

A Crimson Moon
Anche l'ossatura di questa ballata viene da molto lontano. Poi poco tempo fa l'ho recuperata e gli ho dato una forma più compiuta, aggiungendo il flauto e i mandolini. Come ospite è presente **Diego Banchero (Il Segno del Comando)** al fretless bass, che ha conferito al brano ulteriori colori… adoro la parte che ha suonato. Il testo è ispirato a un sogno, che racconta una strana riunione tra i boschi.

Hesperus
Primo episodio di una certa lunghezza (8'35"), tra i miei preferiti. Lo sviluppo delle parti ha richiesto molto tempo ma credo che il risultato sia ottimo, visto che racchiude differenti atmosfere al suo interno pur suonando decisamente melodico. Il testo è incentrato sulla visione, piuttosto pessimistica, del rapporto tra la sfera spirituale e quella materiale dell'uomo.

No Reason To Cry
Momento piuttosto diretto ma con qualche sorpresa. Il break centrale infatti è costruito su un ritmo disco anni 70, che poi passa ad uno stacco quasi doom guidato dai sintetizzatori per tornare all'hard rock.

Nasrid
È un omaggio a **Ennio Morricone**. Era da tempo che volevo realizzarne uno e questa melodia si prestava decisamente allo scopo. Alla voce c'è il soprano **Natascia Placci** e al basso nuovamente Diego Banchero. Inoltre, non avremmo mai immaginato che il M° Morricone sarebbe venuto a mancare di lì a poco e questo ai nostri occhi lo carica ancor più di significato.

Crazy Little Lover
Qui riemerge il nostro lato più blues, southern rock e soul. I vocalizzi finali sono della brava **Jennifer Vargas**. Le liriche parlano di un incontro amoroso, ma la figura che ne emerge è quella comunque di un uomo triste.

Slow Colours Of Shade
È la composizione di cui vado maggiormente fiero, perché osiamo di più e si stacca maggiormente dalle altre. Adoro come l'ho cantata, nonostante sia stata registrata in diretta. È la prosecuzione di *Mother*, presente su HANDFUL OF STARS, e descrive i difficili rapporti tra padre e figlio, sempre metaforicamente. Epica e struggente.

***Child Star* (solo su vinile)**
Adoro Marc Bolan. Era una vita che volevo realizzare la cover di questo brano. Abbiamo stravolto l'originale dandone una chiave di lettura differente, ma con tutto il rispetto e l'amore possibile.

Quali sono le proposte musicali odierne che più vi colpiscono?
Noi ascoltiamo veramente di tutto, non solo musica dei 70. Io negli ultimi tempi mi sono appassionato a band che cantano in italiano: **Il Segno del Comando**, **Godwatt**, **Magik Way**, **L'Impero delle Ombre**, **La Janara** e altri. Fino a qualche tempo fa mi piacevano molto anche gruppi di ciò che poi è stato denominato retro rock, su tutti **Graveyard**, **Big Elf** e **Rival Sons**. Poi ascolto sempre la mia dose giornaliera di vecchio progressive, in particolare io adoro i **Camel**. Un altro artista per me fondamentale è **Robert Plant**, amo il suo percorso musicale negli ultimi 15 anni. Di band più attuali mi piacciono gli **Avatarium**.

NIENTE È PER SEMPRE

NEVER FOR EVER nel 1980 ha rappresentato l'inizio di una nuova era creativa per **Kate Bush**, oltre ad averla resa la prima artista donna capace di entrare in classifica direttamente in prima posizione. L'album ha festeggiato il quarantennale a settembre 2020: cerchiamo di capire come ha cambiato la carriera della cantante… per sempre.

Testo: **Daryl Easlea** Foto: **Syndication/Mirrorpix/Getty Images**

All'interno dell'essenziale e rispettabilissima produzione artistica di Kate Bush, NEVER FOR EVER (pubblicato l'8 settembre del 1980) è un lavoro che potrebbe passare facilmente inosservato. Eppure è l'album su cui compaiono due dei suoi singoli più amati – *Babooshka* e *Army Dreamers* – senza dimenticare che contiene anche *Breathing*, la prima, vera incursione di Kate Bush nel suo materiale più maturo.

Un po' come il profilo della cantante all'epoca, NEVER FOR EVER è un album bipolare: da una parte cattura la Bush all'apice della sua popolarità mediatica (artista prediletta dalla EMI, ospite nei programmi per bambini, spesso anche bersaglio di parodie televisive). Dall'altra, invece, mostra la sua innegabile evoluzione artistica, grazie alla collaborazione con musicisti ben affermati come **Roy Harper** e **Peter Gabriel** e al tema – di certo straniante – intorno a cui si sviluppa il disco.

Commercialmente parlando, il precedente lavoro, LIONHEART, non era stato il successo ruggente che ci si aspettava, e i singoli estratti dall'album non avevano messo a ferro e fuoco le hit-parade. Era il momento di cambiare rotta. NEVER FOR EVER si rivelò un disco di 'prime volte' per la Bush: la sua prima volta nelle vesti di coproduttrice; la sua prima pubblicazione dopo aver rinegoziato il contratto con la EMI; la sua prima incisione negli studi di Abbey Road e la prima volta che utilizzò il sintetizzatore-campionatore Fairlight CMI (al tempo una novità, in Inghilterra), lo strumento che segnerà buona parte della sua produzione per il decennio a venire.

NEVER FOR EVER prende forma in questo contesto, con una riscoperta della sicurezza in se stessa e un parziale ritiro dalla macchina dello show-business (un allontanamento che in seguito diventerà quasi totale): un album ispirato dalla morte, dalla tecnologia, dai rapporti umani e dall'avere 21 anni e tante idee. "Ci sono 10 brani, e se c'è un tema centrale è quello della comunicazione tra individui e delle difficoltà che comporta", scrisse nel settembre del 1980, pochi mesi dopo il suo 22esimo compleanno.

L'album presenta canzoni stilisticamente molto differenti – un miscuglio di generi e un travalicamento di stili, come era usanza nella sperimentazione dell'art rock del momento. È un lavoro discografico pervaso dallo stesso spirito che avevano EXPOSURE di **Robert Fripp**, SCARY MONSTERS (AND SUPER CREEPS) di **David Bowie**, FEAR OF MUSIC dei **Talking Heads** e il terzo album di Peter Gabriel. Non sarà passato alla storia come HOUNDS OF LOVE, che nell'opinione generale è il suo capolavoro, ma per molti rimane ancora il disco preferito del catalogo di Kate Bush. Un lavoro che ha spianato la strada per i trionfi futuri.

> «Il cambiamento è molto importante. Io voglio cambiare in ogni ambito: non solo come persona, ma anche come musicista. Penso di aver già cominciato, sento una piccola differenza».
>
> Kate Bush, aprile 1979

Kate Bush alla premiazione 'British Rock & Pop Awards', febbraio 1980.

Kate Bush fuori dai vecchi studi EMI, 28 agosto 1980, in un servizio fotografico per il «Record Mirror». Peccato che la loro recensione facesse pena.

CHRIS MOORHOUSE/EVENING STANDARD/HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES

Bush con sua madre, Hannah Daly, e i suoi fratelli, Paddy e John, nella loro casa di East Wickham, Londra, 26 settembre 1978.

NEVER FOR EVER è stato il primo album in studio dopo il rivoluzionario *Tour of Life* della primavera del 1979, una tournée che sovvertì l'idea di esibizione dal vivo. Più che una serie di 28 concerti (ogni singola data aveva registrato il tutto esaurito), si trattava infatti di "interpretazioni visuali" dei suoi primi due dischi, THE KICK INSIDE e LIONHEART, interamente coreografati da **Anthony Van Laast**. Con una spesa totale che oscillava tra le 200 e le 250 mila sterline e un entourage di 40 persone, stiamo parlando di uno dei tour di maggior portata dell'epoca. *Nationwide*, un programma televisivo della BBC, realizzò uno speciale in concomitanza con la serata di apertura all'Empire di Liverpool. In quell'occasione, il giornalista Bernard Clark le chiese: "Adesso hai il problema di decidere cosa fare dopo. Cosa ti inventerai dopo un successo del genere?". La sensazione generale era che a Kate fosse bastato appena un anno sulla cresta dell'onda per raggiungere ogni traguardo. "Hai appena 21 anni e già ce l'hai fatta. Cosa ti rimane da fare adesso?". Con un sorriso educato, lei rispose: "Tutto. Ancora non ho nemmeno cominciato". Aveva ragione, e da vendere.

Purtroppo la tournée passò tristemente alla storia per la tragica morte di Bill Duffield, tecnico delle luci allora appena ventunenne. Il 2 aprile del 1979, dopo un concerto di riscaldamento all'Arts Centre di Poole, Duffield stava effettuando il cosiddetto idiot check, ovvero una perlustrazione finale dell'area della performance per assicurarsi che tutti gli attrezzi, strumentazione, cavi e quant'altro fossero stati presi e portati via. Durante il giro di ricognizione, il giovane cadde accidentalmente dal palco attraverso un pannello rimasto aperto, facendo un volo di 5 metri e rovinando sul pavimento di cemento sottostante. Sarebbe morto un mese dopo, in ospedale, per i traumi della caduta. Il 12 maggio, alla fine del tour, si tenne un concerto in memoria di Duffield all'Hammersmith Odeon di Londra. Una serata dall'altissimo contenuto emozionale, dove Bush venne affiancata da due artisti che avevano collaborato in precedenza con Duffield – Peter Gabriel e **Steve Harley.** I tre cantarono, insieme *Them Heavy People* e *The Man With The Child In His Eyes*. La cantante intonò quindi con Gabriel l'allora inedita *I Don't Remember* e il concerto si concluse con una performance corale di *Let It Be* dei **Beatles**.

Se Duffield non fosse venuto a mancare, forse Kate Bush e Peter Gabriel non si sarebbero mai incontrati. Andarono subito d'accordo: la libertà maniacale con la quale Gabriel approcciava il lavoro creativo avrebbe di lì a poco influenzato la Bush più di quanto abbiano fatto molti altri artisti. L'incontro ebbe conseguenze importanti – pochi mesi più tardi, Kate sarebbe apparsa sul terzo disco di Peter, e proprio durante quelle sedute di registrazione avrebbe visto per la prima volta in azione il sintetizzatore Fairlight CMI.

Il documentario girato dal canale tedesco SWF3, *Kate Bush in Concert*, dipinge uno scorcio nella vita dell'artista proprio nei giorni dell'uscita di NEVER FOR EVER. C'è una scena in cui compare insieme ai suoi fratelli, sua madre e suo padre, e che in un colpo solo rende l'idea sia dell'amore che univa i membri della famiglia, sia del sentimento protettivo che i genitori nutrivano nei confronti della figlia minore. Nel film si alternano spezzoni di esibizioni dal vivo e quadretti casalinghi in cui Kate, seduta tra la mamma, il papà e i fratelli, sembra proprio la classica ragazza timida di campagna. "Sono il suo più grande fan", diceva il padre. Insomma, questa ragazzetta del Kent non sembrava proprio il tipo da venir sedotta dalle luci della ribalta.

Eppure alla fine del *Tour of Life*, il richiamo della celebrità si fa sempre più seducente. Nel Regno Unito e nel resto d'Europa, Kate Bush è ormai famosa. Tanto famosa che le viene proposto di cantare il brano di punta della colonna sonora di **James Bond**. Era stata contattata dalla Eon Productions per cantare la canzone di *Moonraker – Operazione Spazio*, quarto film dell'Agente 007 ad essere interpretato da **Roger Moore**.

La Bush era stata la terza a cui era stata avanzata la proposta – prima di lei, **Frank Sinatra** e **Johnny Mathis** avevano entrambi rifiutato. Le ragioni del rifiuto di Kate Bush non sono mai state rese pubbliche – troppo occupata, troppo stressata dopo il tour, o forse la canzone davvero non le andava a genio. Ma intanto, le era stato chiesto di cantare il tema di Bond: a una ragazza che meno di 24 mesi prima cantava ancora nei pub di Londra Sud, e il cui primo singolo, *Wuthering Heights*, era stato pubblicato nel gennaio del 1978. Quanta strada aveva fatto in così poco tempo!

Ma ora era arrivato il momento di fare le cose in modo differente. Agli inizi della carriera sembrava essere sbucata fuori

«Con questo nuovo lavoro mi sembra di ricominciare daccapo. È come il primo album, ma a un livello differente. Ho tutto molto più sotto controllo»

Kate Bush

Peter Gabriel, Kate Bush e Steve Harley sul palco per il concerto di beneficenza per Bill Duffield, all'Hammersmith Odeon, 12 maggio 1979.

PETE STILL/REDFERNS/GETTY IMAGES

dal nulla, con un singolo potentissimo e con una storia personale assolutamente magnetica: era chiaro come fosse diventata un personaggio irresistibile per critica e pubblico.

"Quella prima parte della mia carriera è stata davvero difficile", rivelò l'artista inglese nel 1985. "Ero agli esordi, per me era tutto nuovo. Ho fatto successo da subito con la prima canzone, e l'anno successivo della mia vita è stato dedicato quasi interamente alla promozione. Non facevo altro che promuovermi, finché non mi sono resa conto che la promozione doveva per forza essere in secondo piano rispetto alla musica. Altrimenti avrei sprecato tutta la vita a farmi pubblicità e non avrei mai fatto un altro disco".

Determinata a rimettere la musica al primo posto, nel settembre del 1979 si ritirò agli AIR Studios per iniziare a lavorare a NEVER FOR EVER. Con lei, la sua fidata spalla, **Jon Kelly**, l'ingegnere del suono dei suoi due album precedenti. "In realtà ho deciso di tirare fuori il coraggio e 'produrre' l'album insieme a Jon Kelly – un grande amico e un ingegnere del suono di straordinario talento", dichiarò un anno dopo.

La Bush aveva inoltre appena fondato la sua società di diritti d'autore, la Novercia, con il fratello maggiore John Carder Bush (detto Jay) a coordinare gli affari. I membri della sua famiglia costituivano il consiglio di amministrazione dell'impresa. Il suo nuovo legale, Bernard Sheridan (che si occupava anche di artisti come **Matt Monro** e i **Pink Floyd**) aveva rinegoziato il suo contratto con la EMI, trasformandolo in una "concessione di nastri". In pratica, ora era l'artista a concedere i master della sua musica alla EMI in cambio di un canone: questo significava che le registrazioni rimanevano di proprietà dell'artista, e non della casa discografica. Una rarità per l'epoca (e diremmo anche oggi), e in questo modo la decisione finale spettava sempre a lei.

In studio, qualsiasi distrazione venne rimossa. Ma anche se aveva le idee chiare ed era in grado di arrogarsi l'ultima parola, la Bush era perfettamente cosciente che in sala di registrazione dipendeva anche dai membri della sua equipe. Il cast di musicisti comprendeva: il fratello Paddy, onnipresente come al solito, insieme agli ex compagni della KT Bush Band, il chitarrista **Brian Bath** e il bassista **Del Palmer** – entrambi già presenti su *Wow* [LIONHEART] e nel *Tour of Life*. Si erano aggiunti poi il batterista **Preston Hayman** e il chitarrista **Alan Murphy**. Dalle sessioni di registrazione degli Lp precedenti erano ritornati **Ian Bairnson** e **Duncan Mackay**. Fu la prima volta invece per il bassista di Peter Gabriel, **John Giblin**, e per il tastierista **Max Middleton**. L'importante era scegliere il musicista giusto per la canzone giusta.

Sarebbe possibile suddividere NEVER FOR EVER a seconda delle canzoni e degli studi in cui sono state incise. *Egypt* e *Violin* (entrambe presentate in anteprima durante il *Tour of Life*); *The Wedding List* e *Blow Away* erano tutti brani del 1979 registrati agli AIR. Si tratta dei pezzi più convenzionali, non dissimili da quelli dei suoi primi due dischi, con quel suono un po' ovattato tipico delle produzioni di fine anni 70.

Il trasferimento agli studi di Abbey Road ("la terra dei Beatles, del tè, dei sorrisi e delle brioche appiccicaticce", avrebbe scritto più tardi), nel gennaio del 1980, coincide con il salto di qualità, sia nel modo di lavorare che nello spessore del materiale. "Fu un qualcosa di magico", raccontò in seguito al vecchio addetto stampa della EMI, Brian Southall. "Starsene da soli nello Studio 2 è un'esperienza affascinante… mi sentivo come se ci fossero altre dieci persone con me. Quel posto ha una presenza incredibile. Non penso sia solo il fatto che ci abbiano registrato i Beatles… sono tutte le persone che sono passate di lì, in questi anni, e la loro creatività, che in questo posto si è raccolta e combinata".

"Per Kate è stato quasi come registrare un disco a casa sua", raccontò Jon Kelly a «Mojo», nel febbraio del 2003 – aveva decorato lo studio di Abbey Road con fiori e piante. "Ero elettrizzata", confessò a Tom Doyle nel 2005. "Di colpo mi trovavo in una situazione in cui mi potevo sbizzarrire, potevo mettere le mani in pasta dappertutto, potevo giocare con qualsiasi cosa si trovasse in studio. C'era una meravigliosa aria di creatività, libertà e divertimento". Anche gli amici passavano a trovarla – Roy Harper, che nel frattempo stava registrando nello Studio 3, era uno dei visitatori più assidui. La Bush duetterà con lui sul suo album THE UNKNOWN SOLDIER.

Nel gennaio del 1980, Kate Bush fece visita agli studi Town House, dall'altra parte di Londra, dove Peter Gabriel stava lavorando al suo terzo album solista con **Steve Lillywhite** e **Hugh Padgham**. È proprio qui che avverrà un cambiamento epocale nel suo stile, complice l'ammaliante amicizia di Gabriel: qui scoprirà l'approccio meticoloso alla registrazione dell'ex Genesis, oltre alle possibilità offerte dalla batteria elettronica e dal sintetizzatore Fairlight Computer Musical Instrument. Anche se il Fairlight giocherà un ruolo solo marginale su NEVER FOR EVER, sarà questo lo strumento che cambierà per sempre il metodo di lavoro dell'artista inglese.

Peter Gabriel fu il primo musicista in Gran Bretagna a usare il Fairlight – una macchina che, di lì a poco, avrebbe totalmente trasformato il modo in cui si faceva musica: con il Fairlight infatti si potevano registrare suoni naturali per poi riprodurli in tonalità e timbri differenti. Inventato in Australia dall'ingegnere elettronico Peter Vogel e dall'esperto di sintetizzatori Kim Ryrie, era di fatto un computer che costava più di 10.000 sterline dell'epoca – di certo non un investimento da fare alla leggera. Vogel e Ryrie trascorsero una settimana con Peter

KATE E I 3 RE MAGI

Analisi dello speciale natalizio della BBC

Il film *Kate Bush Christmas Special*, prodotto dalla BBC e andato in onda venerdì 28 dicembre 1979, fu un passo fondamentale per la carriera dell'artista inglese. Registrato quello stesso ottobre agli studi Pebble Mill di Birmingham e diretto da Roy Norton, il servizio televisivo comprende quattro brani, allora inediti, dalle session di NEVER FOR EVER (*The Wedding List, Violin, Egypt* e *Ran Tan Waltz* – che poi sarebbe diventata la b-side di *Babooshka*). Dei primi 'singoloni' della cantante, compaiono solo *Them Heavy People* e *The Man With The Child In His Eyes*. È inoltre una bella opportunità per vedere le coreografie di danza che la Bush aveva ideato con i suoi ballerini, Gary Hurst e Stewart Avon-Arnold, oltre ad ascoltare in anteprima assoluta la sua canzone natalizia, *December Will Be Magic Again*, che verrà pubblicata solo il natale successivo.

Peter Gabriel esegue una struggente versione di *Here Comes The Flood*, introdotta da un coro composto da Glenys Groves, Kate e Paddy Bush, come nel *Tour of Life* (Kate e Peter duetteranno ancora pochi minuti dopo su *Another Day* di Roy Harper). "Una ballata costruita in maniera magistrale… che esplora i segreti di una relazione in frantumi", scriverà il «Melody Maker» di *Here Comes The Flood*, che è tra l'altro un ovvio predecessore di *Don't Give Up*. La Bush e Gabriel registreranno anche una versione in studio di questa canzone, che rimane inedita. Ancora sulle pagine del «Melody Maker», agli inizi del 1980, Harry Doherty scriverà: "L'attività dal vivo ha insegnato a Kate Bush come integrare le dinamiche rock all'interno delle canzoni… *Violin* ne è l'esempio migliore, ed è la sua incursione più riuscita nel territorio del rock'n'roll più pesante. La stessa qualità la ritroviamo nelle altre nuove canzoni – che ancora non hanno titolo ufficiale – come *Wedding List* e *I'm In Love With Egypt*, e in brani come *Open Wide*, che riporta alla mente il cabaret brechtiano di *Coffee Homeground*, solo in versione più leggera".

La recensione si chiude con una frase lungimirante: "Il terzo disco di Kate Bush sarà memorabile". Al giorno d'oggi, nessuna casa discografica autorizzerebbe un'emittente a trasmettere uno speciale televisivo del genere: troppo in ritardo per capitalizzare sul tour, troppo in anticipo per promuovere NEVER FOR EVER. All'epoca però, rappresentò la proverbiale cartina di tornasole del progresso artistico e delle conquiste della cantante.

Una vera stella progressista del rock.

Gabriel durante le registrazioni del suo album, e Gabriel si convinse a investire nei Fairlight CMI. Anzi, persuase suo cugino, Stephen Paine, a entrare in società con lui, fondando la Syco System, compagnia che si occupava di importare e distribuire i sintetizzatori nel Regno Unito.
Richard James Burgess incontrò Kate Bush negli uffici della Syco Systems, insieme a Paine, per dimostrarle le potenzialità del Fairlight. Burgess, un batterista di grande esperienza che aveva studiato musica elettronica a Berklee e alla Guildhall School of Music & Drama di Londra, era di certo la persona più qualificata per presentare il nuovo strumento. "Non potevamo essere più entusiasti del Fairlight", racconta Burgess. "Per noi era un apparecchio incredibile, lo avevamo studiato davvero in profondità e lo conoscevamo come le nostre tasche".
Con il suo socio (oltre che compagno di gruppo nei Landscape) John L. Walters, Burgess visitò gli studi di Abbey Road diverse volte, portando con sé questo marchingegno futuristico. "Kate voleva che venissimo in studio. All'epoca avevo una BMW, e quindi potevo caricare il Fairlight direttamente nel portabagagli e portarlo ad Abbey Road, allo Studio 1, la sala più grande. C'era Jon Kelly, un grande: lo conoscevo bene perché avevo lavorato come session man agli AIR, dove lui lavorava come ingegnere del suono – da lì a diventare produttore il passo è breve".
Burgess capì subito perché tra Bush e Gabriel scoccò un colpo di fulmine artistico: "Erano sulla stessa lunghezza d'onda, e un passo avanti agli altri a livello mentale. Capivano le nuove idee molto velocemente – una cosa non comune, a quanto pare. Di solito molti rimangono impantanati nei soliti modi di fare le cose, ma Kate di certo non era così, e nemmeno Peter".

«Se c'è un tema centrale in NEVER FOR EVER è quello della comunicazione tra individui e delle difficoltà che comporta»

Kate Bush

«Era chiaro che in studio il capo fosse Kate, ma non in maniera aggressiva – è semplicemente una leader nata»

Richard James Burgess

In uniforme stile "Saranno famosi": in studio, agosto 1980.

TRINITY MIRROR/MIRRORPIX/ALAMY STOCK PHOTO

Bush e Kelly spiegarono a Burgess e Walters quello che volevano dal nuovo apparecchio: “Kate aveva già capito lo strumento a livello concettuale, anche prima che arrivassimo noi in studio per farglielo vedere”, rivela Burgess. “Al contrario di tante persone che all’inizio vogliono solo esplorare la libreria di suoni precaricati o registrare i cani che abbaiano, Kate voleva cominciare subito a campionare i suoni che aveva in mente”.
Il primo rumore catturato fu un suono di vetri rotti, usato poi sulla traccia di apertura, *Babooshka*. “Portammo in studio una lastra di vetro e un po’ di vasellame dalla cucina”, ricorda comicamente Burgess. “Jon sistemò i microfoni – rompemmo il vetro e registrammo il suono nel Fairlight. Nessuno aveva mai fatto una roba del genere prima. E poi assegnammo il suono ai tasti della tastiera, così da ottenere un diverso tipo di suono di vetri rotti se premevi il Do in un’ottava centrale, un altro tipo se premevi il Si e così via, alla fine ogni tasto aveva un suono assegnato. Andavamo a tentativi, premevamo i tasti e vedevamo cosa usciva fuori. Continuammo a provare finché non usciva fuori qualcosa che piaceva sia a Kate che a Jon – non ci volle molto. Poi era importante come questi suoni venivano suonati, che ritmo dar loro, perché anche se un suono in sé non ha ritmo canonico, ha sempre un suo ritmo intrinseco”.
“Era chiaro che in studio il capo fosse Kate, ma non in maniera aggressiva – è semplicemente una leader nata”, aggiunge Burgess. “Sapeva quello che cercava, e quando sentiva il suono che voleva, lo riconosceva immediatamente. Credimi, erano dieci anni che facevo quel mestiere, e sapevo che non è una dote comune. Ci sono musicisti che, come dicevo sempre, vivono nella terra degli indecisi. Lei invece era diversa, non accettava la prima cosa che usciva fuori se non era come la voleva lei – sapeva cosa funzionava e cosa non funzionava e riusciva a guidarti. Sapeva anche cosa stava cercando di ottenere, che è una cosa rara. Kate mi colpì davvero tanto”.
Oltre che su *Babooshka*, il Fairlight è presente su *Army Dreamers* e *All We Ever Look For*: poco più che una comparsata, dunque, ma abbastanza da fare storia. Come l’autore Graeme Thompson ha scritto nella biografia di Kate Bush, *Under the Ivy*: “Il Fairlight arrivò un po’ troppo tardi per trasformare NEVER FOR EVER, ma le dette una chiara visione della strada da percorrere da lì in avanti”.
Il primo brano registrato a Abbey Road a uscire sul mercato fu lo straordinario singolo *Breathing*, pubblicato il 14 aprile del 1980. Il tema della canzone – un feto nel grembo materno che respira radiazioni dopo un’esplosione nucleare – suscitò scalpore. Il pezzo diventò il proverbiale punto di non ritorno: “Per come la vedo io, è la cosa migliore che abbia mai scritto”, commenterà l’artista alla rivista «ZigZag» a settembre dello stesso anno. “Chiamo questa canzone ‘la mia piccola sinfonia’ perché penso che ogni autore, che lo ammetta o no, in cuor proprio adori l’idea di scrivere una sua sinfonia”. In una recensione sulla rivista «Sounds», Phil Sutcliffe si accodò all’entusiasmo dell’autrice, definendo il singolo “[un] trionfo. Di una sensualità così intensa che diventa senso, qualcosa che trascende l’analisi morale o politica”.

Le registrazioni di NEVER FOR EVER terminarono il 10 maggio 1980. Il disco era pronto per uscire nel giugno successivo, ma la EMI ne ritardò la pubblicazione fino a settembre per evitare sovrapposizioni con altre due grandi pubblicazioni di quell’estate, McCARTNEY II ed EMOTIONAL RESCUE dei **Rolling Stones**. A fine giugno, fu lanciato un secondo assaggio per il pubblico: il singolo *Babooshka*, un brano dal taglio più commerciale e convenzionale, con un ritornello irresistibile. L’ispirazione musicale veniva da un’antica canzone folk inglese intitolata *Sovay*. *Babooshka* è un giallo, un intrigo sentimentale, impreziosita dal basso fretless di John Giblin e dagli effetti di vetri rotti aggiunti ad Abbey Road grazie al Fairlight. La canzone arrivò fino al 5° posto della classifica inglese – il singolo più venduto di Kate Bush dai tempi di *Wuthering Heights*, e ben 11 posizioni più in alto del precedentre *Breathing*. LIONHEART riportava la dicitura ‘hope you like it’ [spero vi piaccia] incisa sul solco finale del vinile, che forse tradiva l’ansia adolescenziale di una giovane artista che si chiedeva se sarebbe stata in grado di bissare il grande successo del debutto. Per NEVER FOR EVER, Kate non si creò nessuna preoccupazione del genere. Fortificata dal tour, maturata grazie alle sue nuove amicizie, grazie alla tecnologia e ai suoi nuovi alleati, NEVER FOR EVER è il disco di un’artista adulta. Cosa riscontrabile anche nella cover – memorabile – ad opera di Nick Price, e nelle note di copertina, che ringraziano “tutti i musicisti che hanno lavorato, con pazienza e comprensione, per rendere questo album come ho sempre voluto che fosse”.
“Era splendido lavorare con Kate”, ricorda **Larry Fast** – è suo il suono del sintetizzatore Prophet sul singolo *Breathing*. “Ammiro moltissimo la sua arte, ed è una delle persone migliori con cui ho avuto il piacere di lavorare”.
Un ringraziamento speciale viene riservato anche a Peter Gabriel per ‘aver aperto le finestre’ (“Sì, per lavarle, magari!”, scherzò il cantante in un’intervista con Armando Gallo del 1986); a Roy Harper ‘per aver tenuto viva la poesia nella sua musica’. Richard James Burgess e John L. Walters vennero ringra-

A BOCCA APERTA!

Catherine Anne Davies, anche nota come The Anchoress, su NEVER FOR EVER.

“Malgrado conoscessi già *Wuthering Heights*, cominciai ad ascoltare seriamente Kate Bush solo durante l’università. Era appena ritornata sulle scene con l’album AERIAL – mi era venuta la curiosità di ascoltare i dischi precedenti, e anche di capire perché tutti continuassero a nominarla ogni volta che ascoltavano i miei demo. Ero capitata in studio con Jon Kelly, che mi aveva detto quanto il mio brano *Waiting To Breathe* gli ricordasse le prime cose della Bush. E così mi fiondai a capofitto nella sua discografia. Non ci volle molto prima che cominciassi ad ascoltare NEVER FOR EVER. Mi ricordo ancora i primi accordi di *Babooshka*, la balalaica che entra… e proprio quando pensi di sapere dove sarebbe andata a parare la canzone – bam! Esplode nel ritornello. I vetri rotti campionati con il Fairlight… rimasi a bocca aperta. E da lì, ogni canzone sembra infiltrarsi in un nuovo territorio, rincorrendosi a vicenda, guizzando da un genere all’altro. Fu il primo disco coprodotto da Kate, e per questo diventò importante per me, perché anch’io stavo muovendo i primi passi nella produzione della mia musica come The Anchoress. L’idea che una donna potesse tenere le redini di uno studio di registrazione era, nella mia limitata esperienza, qualcosa senza precedenti. Eppure questo era un album che mi diceva ‘Sì, puoi lanciarti anima e corpo nella tua immaginazione e assumere il controllo della tua visione, puoi dipingere quello che vuoi in un album di canzoni che mostrano sprezzo totale verso le regole, o verso i generi, o verso quello che il ‘pop’ dovrebbe essere’. È il preludio a THE DREAMING e HOUNDS OF LOVE, a mio avviso i suoi migliori lavori come donna in totale controllo della sua arte. Impossibile scegliere una canzone preferita, ma al momento sono particolarmente in fissa con *Violin*, e con la sua linea vocale, eccezionalmente squilibrata! Mi ricordo altrettanto bene il video: penso che il genio di Kate Bush (e raramente uso questa parola) sia nell’uso delle componenti visive per espandere il concept delle canzoni – quasi come dei film in miniatura. Oltre al suo innegabile talento per la melodia e alla sua abilità straordinaria di narratrice, Kate è un’artista che si è sempre evoluta e si è sempre rinnovata. La metto nella stessa categoria di David Bowie. Il suo approccio al linguaggio musicale è unico, e in pochi riconoscono le sue immense qualità di produttrice. È quello che fa anche Prince, ma se lo fa Kate, se ne parla di meno. Una donna in completo controllo della sua visione artistica: un modello e una fonte di ispirazione per tanti altri artisti”.

Catherine Anne Davies ha recuperato il tempo perso a non ascoltare Kate Bush.

ziati per il loro 'calore ed entusiasmo'. "Ci fece sentire davvero a nostro agio, e penso che si instaurò subito una bella intesa tra noi, perché Kate mentalmente era avanti ed era incredibilmente creativa… noi rispondemmo molto bene ai suoi stimoli", rivela Burgess.

"Direi che si è rivelata una donna molto forte, in un momento storico in cui le donne non godevano di grande rispetto nel nostro campo, e anzi venivano generalmente considerate roba da niente, il che era disgustoso. E lei invece sapeva farsi rispettare. Altre volte poi poteva chiederti se ti andava una tazza di tè, e magari si alzava e te lo preparava. Era impossibile non avvertire calore ed entusiasmo in sua presenza. Le cose per cui ringraziò noi – calore ed entusiasmo – in realtà venivano da lei".

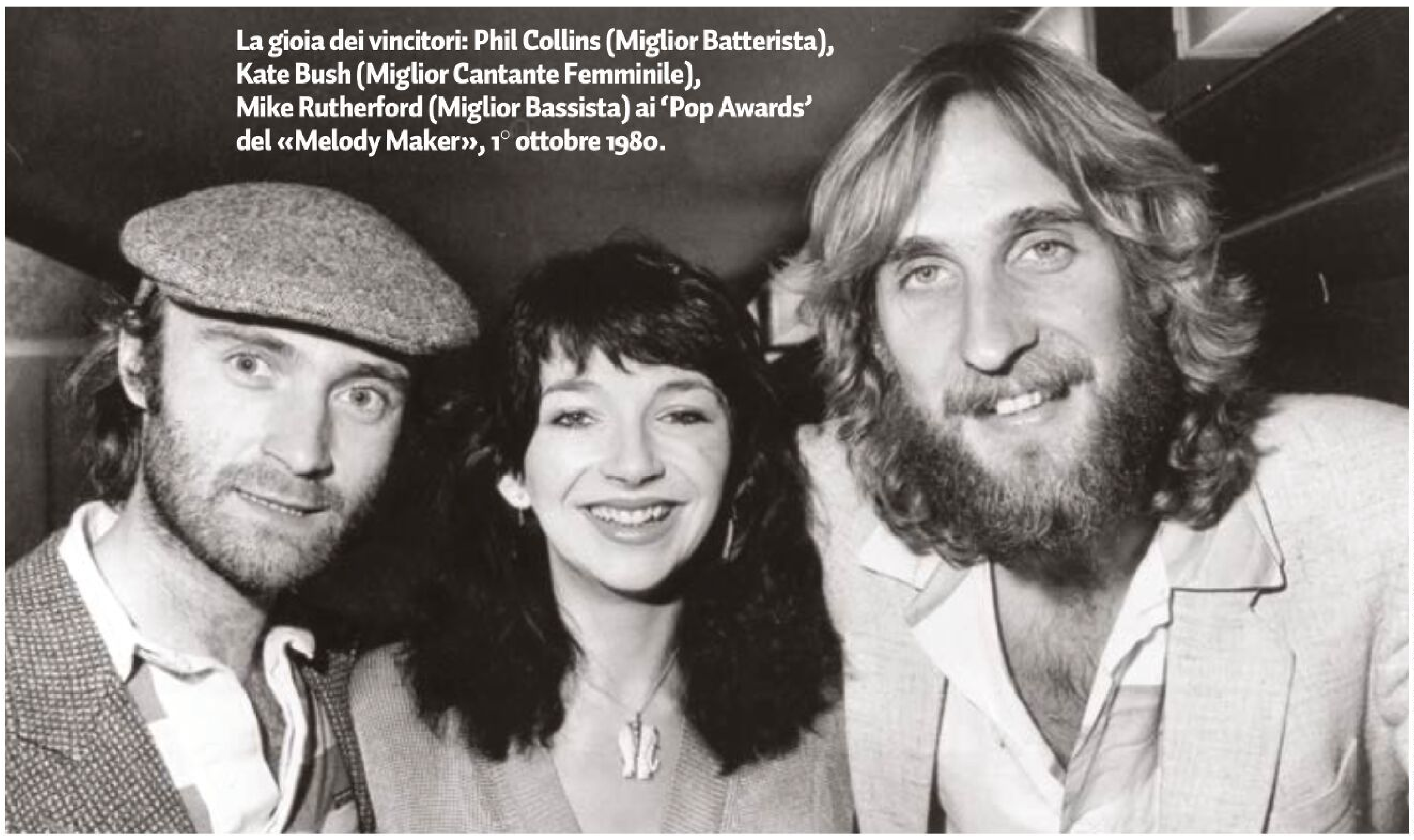
Dopo *Babooshka*, che apre le danze e inaugura l'ingresso in un territorio inesplorato, l'album prosegue con *Delius (Song Of Summer)* – un brano che potrebbe essere uscito direttamente dal terzo album di Peter Gabriel, caratterizzato da stratificazioni vocali e dalla batteria elettronica Roland – di certo uno dei più innovativi dell'intero Lp. La canzone è ispirata e dedicata al compositore **Fredric Delius** (che la Bush nel 1980 descriverà come "un uomo straordinario, sia nel corpo che nello spirito") e alla relazione di questi con il suo copista, Eric Fenby.

"Chi, prima del 1980, avrebbe inserito una canzone su un compositore classico in un disco pop?", si chiedeva David Mitchell nell'introduzione alla raccolta di testi *How to Be Invisible*. E di certo non stava parlando di *Roll Over Beethoven*. L'inciso 'Taa-taa-taa-taa' che si ascolta tra le strofe ricrea fedelmente come Delius – cieco e paralizzato – provasse a comunicare i suoi pensieri musicali al trascrittore Fenby. La Bush aveva assistito a un film sul rapporto tra compositore e amanuense realizzato da Ken Russell e mandato in onda nel 1968 dalla BBC1 per la stagione televisiva Omnibus. "Delius ti avrebbe applaudito perché hai fatto una cosa tua, alla tua maniera. L'avrebbe accettato come un degno tributo", disse lo stesso Eric Fenby a Bush quell'anno.

Di contro, il tributo a **Bill Duffield**, *Blow Away*, non godette di altrettanta fama. In realtà si tratta, per molti versi, di una canzone molto potente, una schietta risposta al lutto dalla prospettiva di una ragazza nei suoi 20 anni – una pagina di diario giovanile che ha in sé tutta quella forza e quell'intimità che permise al disco d'esordio di essere così ben accolto dal pubblico. A vent'anni, 'lutto' significa principalmente piangere per la scomparsa degli animali domestici, o dei nonni – la morte di un coetaneo, a quell'età, è un concetto così alieno. L'elenco di persone scomparse recitato nel brano ('Minnie, Moony, Vicious… Buddy Holly, Sandy Denny') sembra apparentemente fuori luogo, forse goffo, eppure rivela un'incredibile sincerità, di quelle che non si percepiscono nemmeno nei tanti dischi-tributo ai caduti. Caratterizzato dal tipico suono caldo anni 70 del Fender Rhodes – e da una citazione shakespeariana ('put out the light, then put out the light', direttamente dall'*Otello*) – *Blow Away* è l'ultima incisione di questo tipo: la Bush non tornerà mai più a queste sonorità. Metaforicamente parlando, la dipartita di Duffield diventa quindi anche una dipartita sia dagli anni 70, che dalla 'vecchia' Kate Bush.

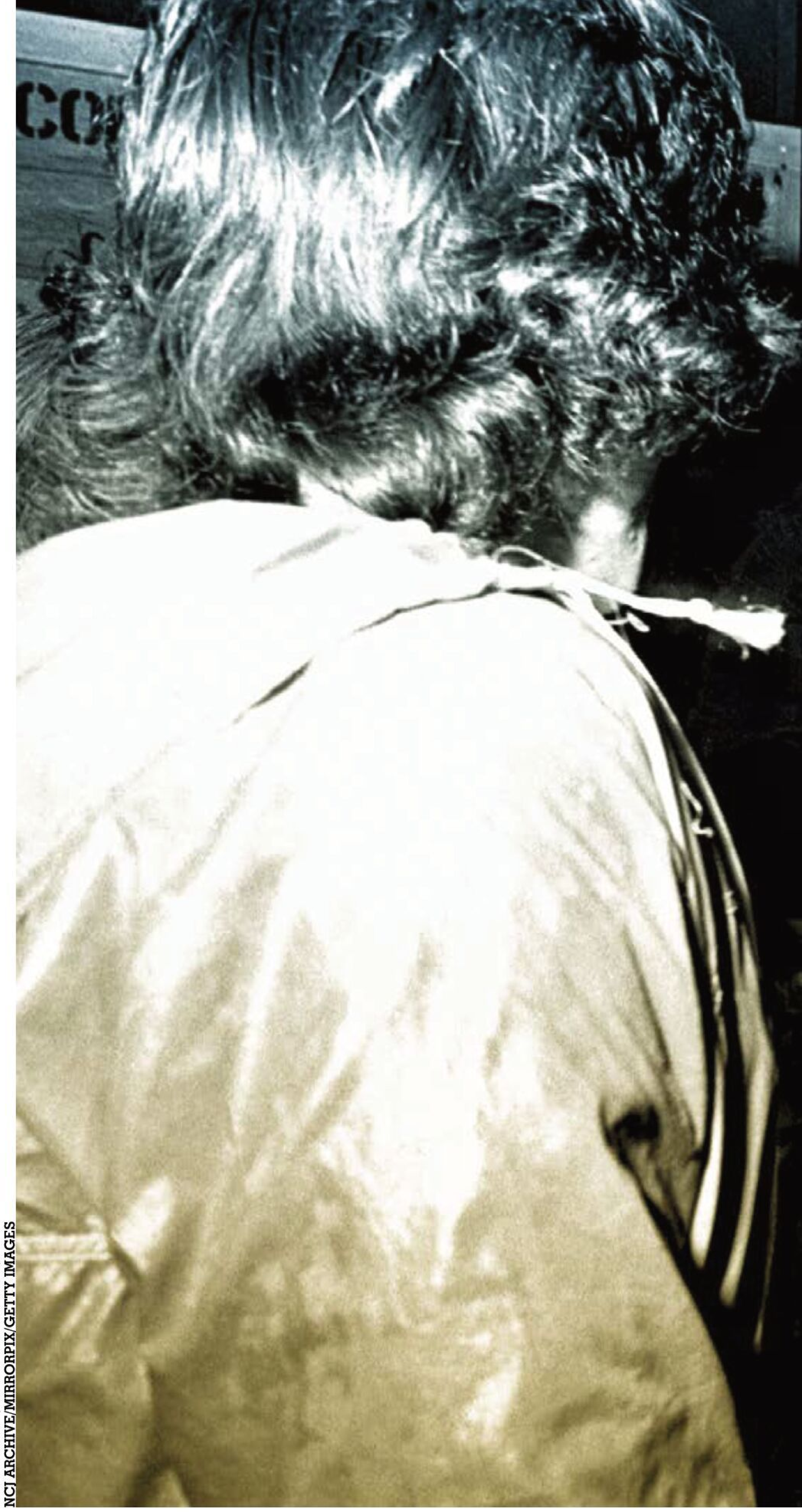
All We Ever Look For è un brano assolutamente affascinante, specie se analizzato con la consapevolezza delle strette dinamiche che intercorrono tra Kate Bush e la sua famiglia. Caratterizzato dal suono del Fairlight di Burgess e Walters (suonato in quest'occasione da **Duncan Mackay**), è un motivo sfacciatamente vezzoso, sì, ma più passa il tempo più è impossibile non considerarlo come un feroce attacco alle aspettative riposte in Bush dalla sua stessa famiglia – "Tutto quello che vogliono per te, sono le cose che loro non hanno fatto". All'epoca Bush spiegò il significato della canzone sostenendo che parlasse di "come cerchiamo qualcosa, ma nel modo sbagliato, o al momento sbagliato, perciò non la troviamo mai".

Egypt – la prima delle due canzoni reduci dal *Tour of Life* a comparire sul disco –



La gioia dei vincitori: Phil Collins (Miglior Batterista), Kate Bush (Miglior Cantante Femminile), Mike Rutherford (Miglior Bassista) ai 'Pop Awards' del «Melody Maker», 1° ottobre 1980.

COLIN DAVEY/EVENING STANDARD/GETTY IMAGES
NCJ ARCHIVE/MIRRORPIX/GETTY IMAGES



Era scritto nel destino: Kate intenta a firmare autografi alla Virgin Records di Eldon Square, Newcastle, 10 settembre 1980.

ha il sapore del diario di viaggio in un Paese proibito, fin troppo proibito, anche per una progressista come la Bush. Il brano recita 'Vengo portata alla deriva con le dune, mormoro di tombe, mi offrono delizie egiziane'. Secondo quanto dichiarato nel 1980, con *Egypt* Kate tentò di comporre "una rappresentazione uditiva delle due percezioni, una romantica e l'altra realistica, di un Paese". In un'intervista con Kris Needs, entrerà più nel dettaglio: "Diciamo che la canzone riguarda qualcuno che parla dell'Egitto senza esserci mai stato: 'Oh, l'Egitto! È così romantico… le piramidi!'. Poi negli incisi strumentali si dovrebbe percepire la realtà dell'Egitto, il conflitto. Quello che volevo era che parlasse di come certe volte vediamo le cose in maniera miope – 'Oh, il mondo è un posto meraviglioso', e poi sei circondato dalle fogne e dalla merda dappertutto".

The Wedding List è un altro brano che affonda le radici nei due dischi precedenti, un pezzo gradevole, ritmicamente sostenuto, che ricorda alla lontana *Hammer Horror*, e racconta una storia in un certo senso orripilante: una sposa che cerca vendetta dopo l'assassinio del marito. "*Violin* è dedicata a tutti i violinisti pazzi, da Paganini al Diavolo in persona [che gli inglesi chiamano goliardicamente Old Nick]", scrisse la Bush in una newsletter per il suo fan club. Nella seconda strofa vengono invocate 'le Banshee' [spiriti femminili della mitologia britannica] perché le diano 'i B.V.s', ovvero per supportarla come seconde voci [Backing Vocals]. La menzione delle Banshee è chiaramente un tacito riferimento a **Siouxsie** e ai suoi Banshees, un'altra visionaria artista del Kent, a pochi passi da Londra. Il violino scatenato presente sulla traccia è di **Kevin Burke** della Bothy Band – un ex compagno di scuola di Paddy Bush.

La controversa *The Infant Kiss* mostra invece il lato più candido di Bush in questa delicata fase della sua carriera. Ispirata dal film *Suspense* di Jack Clayton [*The Innocents*, 1960], a sua volta un adattamento de *Il giro di vite* di Henry James, la canzone annovera anche due musicisti classici – Adam e Joseph Skeaping, rispettivamente alla viola e alla lira da gamba. Bush intese il brano come la storia di "un'allevatrice, divisa tra l'amore per un uomo adulto e per un bambino che in realtà convivono nello stesso corpo". Pochi mesi dopo l'uscita del disco, sulle pagine di «Sounds», la cantante elaborerà più nel dettaglio: "Mi ero immaginata questo momento in cui la governante le dà un bacetto della buonanotte, e lui le dà questo bacio da adulto – lo strappo emozionale che questo potrebbe causare. C'è un adulto psicotico dentro quel bambino, un demone, ed è questo che suscita l'attrazione della donna. È un'idea talmente distorta e perversa che è davvero bella".

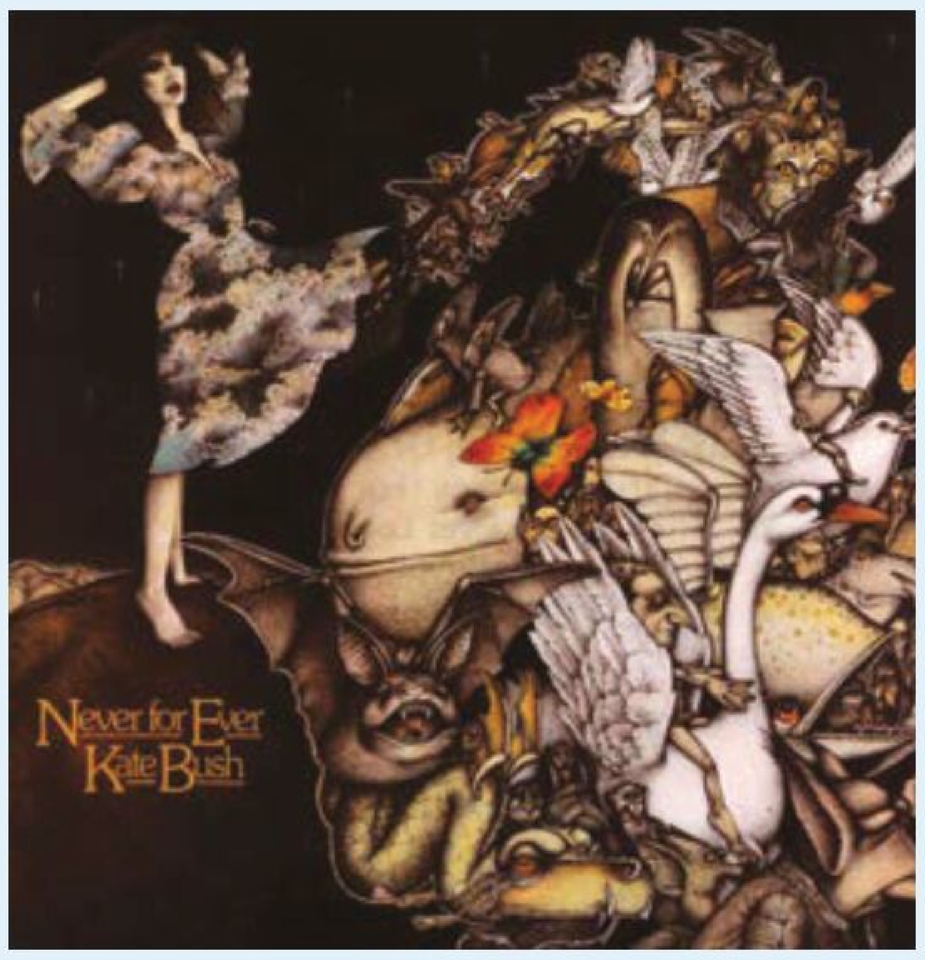
La breve *Night Scented Stock* è un interludio vocale dalle tinte quasi religiose, la cui funzione è far piombare l'ascoltatore, anche se solo per un minuto, nel freddo chiostro di un monastero, in preparazione per il gran finale. Prima il valzer di *Army Dreamers*, tre minuti struggenti sotto le mentite spoglie di una bella melodia. La prima canzone composta dalla Bush direttamente in studio, vista dalla straziante prospettiva di una madre il cui figlio 'non è arrivato nemmeno ai vent'anni'. Particolarmente memorabile qui è l'uso del Fairlight, negli effetti sonori dei fucili che vengono ricaricati e scandiscono il beat. "Registrare i suoni dei fucili fu uno spasso, anche perché Paddy ne aveva un arsenale", ricorda Richard Burgess. "Era gen-

«Certamente sapeva farsi rispettare. Altre volte poi poteva chiederti se ti andava una tazza di tè, e magari si alzava e te lo preparava. Era impossibile non avvertire calore ed entusiasmo in sua presenza»

Richard James Burgess

UN BEL PEZZO DI COVER

Un intricato viaggio nelle nostre emozioni: la storia della copertina.



Se escludiamo per un momento la copertina di HOUNDS OF LOVE, in cui la Nostra si trova a letto con due levrieri irlandesi (Bonnie & Clyde), NEVER FOR EVER è stata a lungo la copertina più controversa della carriera di Kate Bush. Venne ideata e realizzata da Nick Price, amico di Paddy Bush, l'artista che aveva già illustrato il programma del *Tour of Life* e avrebbe di lì a poco creato la copertina del singolo *December Will Be Magic Again*.
Kate spiegò ai suoi fan che la copertina (che si aggiudicò il prestigioso titolo di 'Miglior Copertina dell'Anno' su «Record Mirror», 1980) "ci trasporta in un intricato viaggio nelle nostre emozioni: l'interiorità esce all'esterno, inondando le persone e le cose con i nostri desideri e i nostri problemi. Quei pensieri bianchi e neri, quei pipistrelli e colombi, immortalati in volo, piombano in picchiata dall'album e fuoriescono dalle casse dello stereo. Sta poi a voi dar loro la vita".
L'illustrazione in sé è davvero notevole, e più si guarda, più sembra rivelare particolari sempre nuovi. La Bush è scalza e tiene le mani dietro la testa – quasi come se stesse in piedi nella sua 'infida landa ventosa' di cui canta in *Wuthering Heights*. Uccelli, pesci, selvaggina, pipistrelli, teste, teschi, farfalle, tutte le creature degli incubi sgorgano dal suo grembo, in una commistione di bizzarria gotica, folklore e fiabesco. Farfalle e colombe dal mondo del bucolico, ma anche goblin che cavalcano cigni: è una parata di animali che le sgorgano dalla sottana – dal luogo che allo stesso tempo incanta e terrorizza. È come se desse alla luce l'intera mitologia in processione dopo averla allevata nel ventre per anni. Forse è presente anche un po' dell'umorismo cafone che ci ricorda il suo amore per i Monty Python, con l'inclusione di creature allusive come pesci o gatte. O magari era solo una frecciata a quelli che non potevano fare a meno di oggettificarla – lei che è stata sempre molto di più di un 'pezzo di fica'.
Si è discusso spesso su quale sia l'origine esatta della musica e delle creature raffigurate in copertina – da dove escono fuori? Catherine Anne Davies taglia corto dicendo "E poi c'è la copertina: adoro la metafora dello zoo che le scaturisce da in mezzo alle gambe!!!".

te di campagna dopotutto. Paddy portò tutte le armi che aveva in studio. Sono campionamenti veri: lui caricava l'arma, noi registravamo e poi mappavamo il suono sui tasti della tastiera. Il loop ritmico in evidenza alla fine è probabilmente il risultato di quattro campionamenti differenti. Fu molto interessante perché registrare un fucile che viene ricaricato a tempo non è facile. Una volta però mappato sulla tastiera, da batterista, l'ho fatto suonare come elemento ritmico".
NEVER FOR EVER si chiude con *Breathing*, in una versione di un minuto più lunga rispetto al singolo. Dal basso rotondo di John Giblin, all'assalto sonoro della chitarra di Alan Murphy, al finale con Roy Harper ai cori, *Breathing* è il vero tour-de-force, è il grande pezzo della maturità. Anche a livello vocale, la crescita è palese: dalle bizzarrie maniacali del primo album (di cui rimane traccia in brani come *Violin*) al canto aggressivo, quasi selvatico, che contraddistingue la coda di questa traccia di chiusura.
Le registrazioni di NEVER FOR EVER durarono sei mesi, e l'uscita fu accompagnata da un notevole dispiego di risorse finanziarie da parte della EMI, sia in termini di presentazioni pubbliche che di pubblicità. Le recensioni furono in buona parte positive, eccezion fatta per il critico-provocatore Ronnie Gurr di «Record Mirror», la cui recensione si apriva con "Non bisogna essere per forza neurotici borghesi svampiti per farvi piacere Kate Bush, ma probabilmente aiuta", e si concludeva anche peggio. Il «Melody Maker» mostrò sicuramente più entusiasmo: "Il miglior album di Kate Bush finora? L'ispiratissima non convenzionalità della produzione cancella ogni dubbio al riguardo".

Pubblicato l'8 settembre del 1980, NEVER FOR EVER debuttò nelle classifiche inglesi al primo posto il 14 settembre, scalzando TELEKON di **Gary Numan** dal trono ma venendo poi sradicato già la settimana successiva da SCARY MONSTERS (AND SUPER CREEPS) di **David Bowie**. Rimane comunque il primo album in studio di un'artista femminile a raggiungere il Numero 1 nelle classifiche inglesi (Diana Ross, Barbra Streisand e Connie Francis ci erano riuscite prima di lei, ma solo con compilation). "Non ci posso credere", confessò Bush a Kris Needs sulle pagine di «ZigZag». "Ogni volta che lo racconto a qualcuno mi pare di sognare. Non avrei potuto chiedere niente di più in questa nuova fase della mia carriera – perché credo che questo album inauguri una nuova fase della mia carriera. Gli altri due album li sento così distanti che non mi sembrano nemmeno più miei. Non mi rispecchiano più. Il pubblico dovrà provare ad aprirsi a questa nuova idea. Quando riduci un artista a uno stereotipo ti aspetti sempre un certo tipo di suono". Il duro lavoro e la tensione visionaria avevano dato i loro frutti.
NEVER FOR EVER è il disco con cui Kate Bush diventa adulta. L'ingenuità dei primi due dischi cede il passo a una nuova coscienza, a nuove sorprese, ma anche a una punta di disperazione. L'inesorabile forza esercitata dall'art-rock era inebriante – come lo era l'aria che si respirava in quegli anni, grazie all'affacciarsi di una tecnologia rivoluzionaria ma accessibile, e alla libertà di poter vivere l'arte in una maniera finalmente nuova (una maniera meno presuntuosa di dieci anni prima). Era come se il punk avesse scacciato via i goblin e le fate dall'esistenzialismo britannico, e adesso si potesse essere esistenzialisti senza paura di venire attaccati.
NEVER FOR EVER dimostrò che Kate Bush era un'artista seria. Scoperchiò il vaso di Pandora che era lo studio di registrazione, e il suono e la tecnologia divennero il veicolo preferito per presentare il suo lavoro.

Contrabbasso e Controcorrente, Londra 1980.

Richard Burgess notò l'entusiasmo di Kate in questo nuovo contesto lavorativo, e ricorda il suo ruolo di 'alteratore di suoni' con molto piacere: "Adoro stare in studio con gente più creativa di me: le idee cominciano a scorrere e a rimbalzare da una persona all'altra, finché non si crea una spirale creativa che ti fa prendere il volo. Con Kate sicuramente succedeva questo. Nessuna barriera, nessun ego. Se qualcuno ha un'idea più valida, si segue quella… e cinque minuti dopo non si capisce più a chi fosse venuto in mente cosa, perché tutto scorreva in maniera assolutamente naturale. Già lavorare in un contesto del genere è esaltante di suo… senza contare il risultato finale che abbiamo creato".

«Al contrario di tante persone che all'inizio vogliono solo esplorare la libreria di suoni precaricati o registrare i cani che abbaiano, Kate voleva cominciare subito a campionare i suoni che aveva in mente»

Richard James Burgess

Nel suo illuminante libro *Under the Ivy*, Graeme Thomson scrive che NEVER FOR EVER "è un album affascinante, diviso per il centro in due parti eguali, cattura Kate Bush da dove stava venendo, e la Kate Bush che sarebbe diventata". Senza dubbio aprì tante possibilità per il suo futuro. Non sarebbe più stata 'quella di *Wuthering Heights*'. "Mi piacerebbe lasciarmi aperta la possibilità di qualsiasi forma di musica, così che se volessi, sul prossimo album potrei fare pezzi funk, o classici, o bossa nova", dichiarò a fine 1980. "Penso sia fondamentale rimanere il più aperti possibile. Come persona sono in costante cambiamento, e il primo album non era altro che un diario di me in quel preciso momento – anche nella mia scelta di cantare in una voce molto alta. Lo stesso vale per il secondo disco. Penso sia per questo che, con il nuovo lavoro, mi sembra di ricominciare daccapo. È come il primo album, ma a un livello differente. Ho tutto molto più sotto controllo".

A posteriori, David Mitchell considera NEVER FOR EVER "uno scrigno di stranezze che contiene oggetti incredibilmente preziosi". Che fosse il suo disco di transizione, era chiaro fin dalle sedute di registrazione, a cavallo tra due studi e due decenni diversi. È come mettere via i diari vecchi per cominciarne di nuovi.

Il blend unico di intellettualità e veracità di Kate Bush è ben visibile in una comparsata televisiva del 25 novembre 1980, in cui si concesse a un divertente sketch prima dell'intervista con il presentatore della BBC 2 Russell Harty. La settimana precedente Harty era stato schiaffeggiato in diretta tv da Grace Jones. In risposta, quest'episodio si apre con una scenetta comica: la Bush giura di non picchiare, mordere o prendere a calci il conduttore (ma attenzione, Kate nasconde un grosso martello dietro la schiena). Alla gag segue poi una bella intervista in cui l'artista si confronta con **Julian Lloyd Webber** ed Eric Fenby in merito al compositore Delius – un'intervista che ancora una volta esalta la crescita artistica della cantante.

Proprio nei giorni in cui questo servizio andava in onda, Kate Bush era già intenta a lavorare a una nuova canzone che aveva scritto in fretta e furia dopo aver visto **Stevie Wonder** all'Arena di Wembley, i primi di settembre. Se *Breathing* e NEVER FOR EVER possono essere considerati il 'trailer', *Sat in Your Lap* e THE DREAMING saranno il kolossal. Presto, su questi schermi.

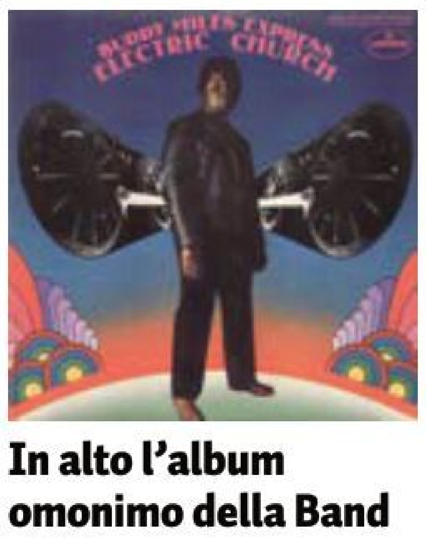
Buddy Miles nell'immagine di copertina dell'album BICENTENNIAL GATHERING OF THE TRIBES (1976).

HENDRIXIANA 2

BUDDY MILES, UNA MACCHINA DEL RITMO ANCHE PER **JIMI HENDRIX**. DOPO NOEL REDDING, BASSISTA DELL'EXPERIENCE, RICORDIAMO IL BATTERISTA AMERICANO ENTRATO NELLA DIMENSIONE HENDRIXIANA IN UNA FASE SUCCESSIVA.

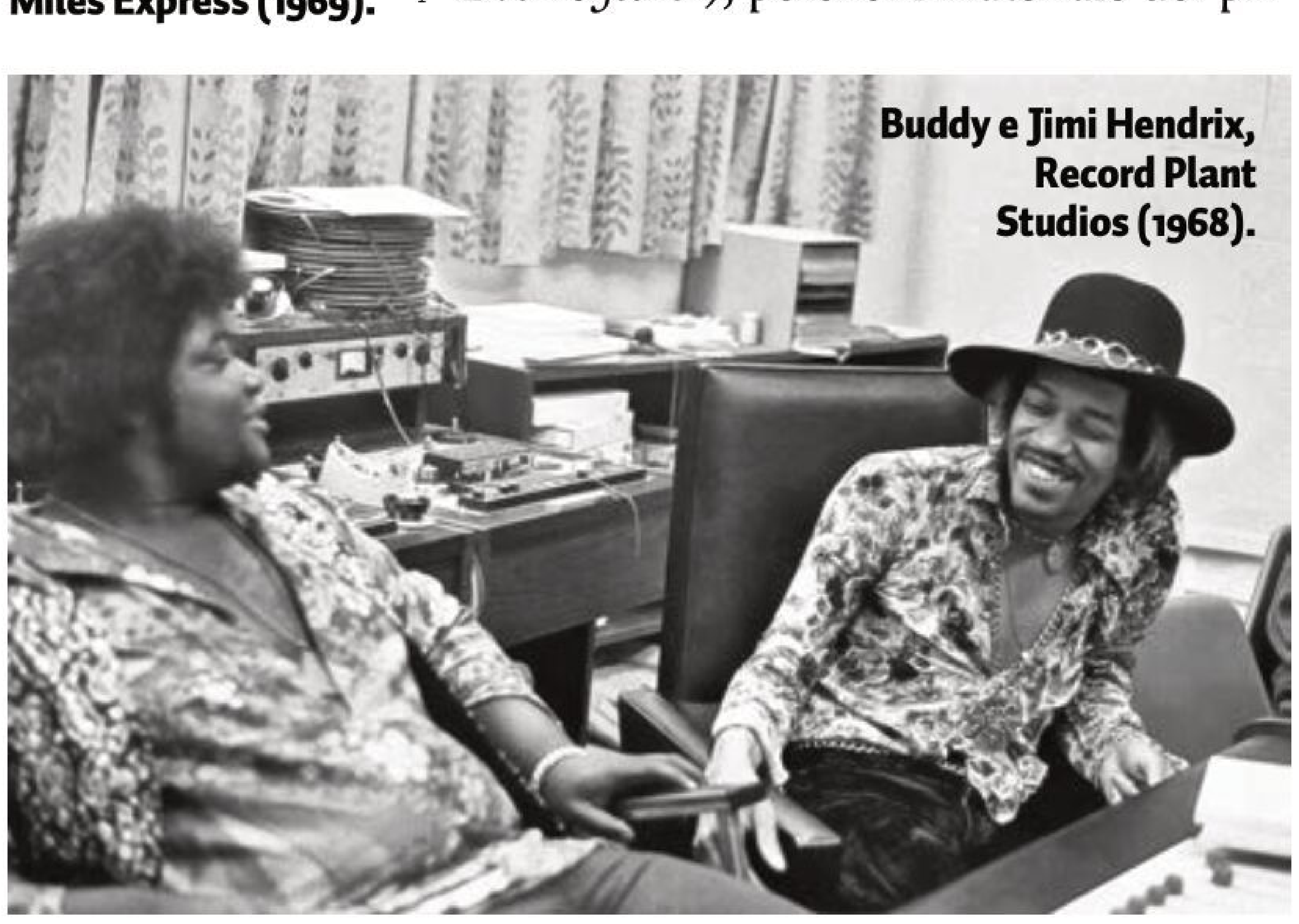
Testo: **Carmine Aymone**

C'era un'attesa spasmodica quella sera di marzo 2001 tra il folto pubblico all'Oddly Shed di Caserta, perché il palco avrebbe accolto di lì a poco una leggenda, **Buddy Miles** (accompagnato per l'occasione da Peppe'O'Blues alla chitarra e da Patrick Duenas al basso). George Allen Miles, conosciuto come "Buddy", è stato un polistrumentista, cantante, compositore, ma soprattutto l'altro batterista di sua maestà Jimi Hendrix, ruolo condiviso con Mitch Mitchell, lui nella Band of Gypsys con il bassista Billy Cox, l'altro negli Experience con Noel Redding, lui nero come il "mancino di Seattle", l'altro bianco, lui americano del Nebraska (Omaha, 5 settembre 1947), l'altro inglese di Londra. Buddy ha suonato con Carlos Santana (con cui ha registrato nel 1972 CARLOS SANTANA & BUDDY MILES LIVE! all'interno del Diamond Head Crater, vulcano inattivo delle isole Hawaii), Eric Clapton, Jeff Beck, Peter Green, Wilson Pickett, Otis Redding, John Mayall, B.B. King, Albert e Freddie King, Albert Collins, Buddy Guy, David Bowie, Prince, Muddy Waters, Stevie Wonder, Aretha Franklin, Betty Davis, Michael Bloomfield (con cui fonda gli Electric Flag, a suo dire la migliore band con cui suonerà, debutto al Monterey Festival Pop nel 1967), Neil Young, Barry White, Stevie Ray Vaughan, Jeff Berlin, John McLaughlin, ma sarà ricordato per "aver picchiato a morte la batteria" con Hendrix, come disse lo stesso Jimi. Buddy partecipa all'unico album live ufficiale del chitarrista americano, BAND OF GYPSYS, pubblicato nel 1970 (25 marzo negli Usa e il 14 giugno in UK), con cui conclude il contratto con la Capitol Records.



In alto l'album omonimo della Band of Gypsys (1970), sotto ELECTRIC CHURCH del Buddy Miles Express (1969).

Il disco – apprezzato pure da **Miles Davis** – è incentrato sui quattro concerti al Fillmore East di New York del 31 dicembre 1969 e del 1° gennaio 1970. Le tracce presenti provengono dal terzo (*Who Knows, Machine Gun*) e quarto (*Changes, Power To Love, Message Of Love, We Gotta Live Together*), perché il materiale dei primi due era inutilizzabile per colpa di problemi tecnici. Ad assemblare il tutto fu **Eddie Kramer** negli Electric Lady Studios, creati da Hendrix nel Greenwich Village di New York al 52 di West Eighth Street, mentre il missaggio fu realizzato ai *Juggy Sound Studios* di *New York*. Nel 1999 è uscito LIVE AT THE FILLMORE EAST, doppio Cd con brani rimasti fuori, poi nel 2016 è stato il turno di MACHINE GUN: THE FILLMORE EAST FIRST SHOW, con l'intero live del 31 dicembre; infine il 22 novembre 2019 è stato pubblicato SONGS FOR GROOVY CHILDREN: THE FILLMORE EAST CONCERTS, box di cinque Cd con tutti i brani dei concerti, esclusi cinque per la scarsa qualità sonora.



Buddy e Jimi Hendrix, Record Plant Studios (1968).

"Conobbi – ricordò nei camerini dopo il concerto casertano – Jimi a Montreal, lui stava con gli **Isley Brothers** e io con **Ruby & the Romantics**. Ci trovammo subito per le nostre storie simili. Entrambi eravamo autodidatti e per questo il nostro groove suonava diverso da quello degli altri, più istintivo, quasi fisico, viscerale. Quando andò a Londra nel 1966 continuammo a tenerci in contatto, tanto che mi chiamò per suonare in alcuni pezzi nel suo ELECTRIC LADYLAND. Nonostante al suo fianco alla batteria ci fosse Mitch Mitchell mi volle per il mio approccio black e blues in *Rainy Day, Dream*

Away e *Still Raining, Still Dreaming*. Jimi produsse in parte due miei album, *EXPRESSWAY TO YOUR SKULL* (1968) e *ELECTRIC CHURCH* (1969).

Sciolti gli Experience sei stato chiamato, insieme a Billy Cox (era con Jimi a Fort Campbell, nel Kentucky, durante il servizio di leva), per formare la Band of Gypsys.

Io, Jimi e Billy ci volevamo realmente bene, ciò contribuì all'esplosione della nostra musica, che allora era un qualcosa di nuovo… sembrava **Muddy Waters** immerso nel blues psichedelico. Fummo l'anello di congiunzione tra psichedelia e la nostra cultura afroamericana. Nel corso della vita ho compreso che suonare con i musicisti a cui vuoi bene genera cose migliori. Scrissi per noi *Changes* e *We Gotta Live Together*.

La voce potente ma acuta, che a tratti ricordava quella di Wilson Pickett, con cui aveva suonato da giovanissimo, e la ritmica solida, con il rullante potente che ben s'incastrava nel groove di Hendrix, caratterizzavano Buddy. La sua tecnica era differente da quella "aperta" di Mitch Mitchell, quasi jazzistico, all'insegna dell'interplay, anche se in un contesto rock. Mitchell e Miles, Mitch e Buddy, seppur diversi nello stile e nell'impatto complessivo, non si limitarono semplicemente ad accompagnare Jimi "tenendo il tempo", ma riuscirono a sviluppare un personale dialogo, un contrappunto che permise ancor di più ad Hendrix di esprimersi libero.

BAND OF GYPSYS è considerato uno degli album dal vivo più importanti della storia musicale (con LIVE AT APOLLO di James Brown, SECONDS OUT dei Genesis, YESSONGS degli Yes, MADE IN JAPAN dei Deep Purple, LIVE AT LEEDS degli The Who, A SHOW OF HANDS dei Rush… solo per citarne alcuni). È impreziosito dal tuo assolo in *Machine Gun*, in qualche modo il vostro testamento pacifista, dove la chitarra ricreava gli effetti di una battaglia con tanto di elicotteri, esplosioni, mitragliatrici, lamenti, pianti; il tutto sorretto dalla tua batteria, che grazie a stoppate e rullate, ha contribuito a rievocare il sinistro crepitìo di un fucile automatico M16.

Machine Gun esprimeva il nostro disappunto contro l'assurda guerra in Vietnam, che uccise tanti nostri fratelli… bianchi, neri, rossi, a migliaia di chilometri da casa. Molti di noi all'inizio non sapevano neanche dove e cosa fosse il Vietnam: assurdo. Morti per cosa? "*No bullets, no guns, no bombs*", abbiamo gridato perché tutti abbiamo diritto a vivere e,

Electric Flag, retrocopertina di A LONG TIME COMIN' (1968).

Buddy nell'ultimo periodo accanto a Hendrix.

Alcuni album di Buddy Miles, solisti e con Carlos Santana e Jimi Hendrix.

nel caso, scegliere come morire. "*Evil man make me kill you, evil man make you kill me*" ("*l'uomo malvagio vuole che ti uccida, l'uomo malvagio vuole che tu mi uccida*").

Sono convinto che la Band of Gypsys abbia dato a Jimi, più della Experience, la possibilità di capire realmente quale fosse la sua strada musicale da percorrere e, soprattutto, quali fossero le sue radici. Lui era un "black gypsy", proprio come Billy e me! Venivamo dai ghetti, spesso in fiamme, come avvolta nel fuoco era la nostra voglia di musica e di esprimerci. Un fottuto zingaro nero che però sorvolava con il genio le barriere dei generi musicali, unendoli in un tutt'uno, in un immenso caleidoscopio di colori e forme. Dopo Jimi, tutti hanno preso qualcosa da lui, jazzisti, punkettari, metallari, new bluesman, progressive band e perfino musicisti classici. È stato un faro e lo è tutt'ora.

E a conferma delle parole di Buddy sull'universalità della visione sonora di Hendrix, c'è la leggendaria jam session del 25 marzo del 1969 (il Sacro Graal dei fan) in cui improvvisò, oltre che con l'amico Buddy alla batteria, con due "signori" inglesi che da poco avevano registrato IN A SILENT WAY (1969) con Miles Davis, con cui l'anno dopo avrebbero inciso anche BITCHES BREW: il chitarrista **John McLaughlin** e il contrabbassista jazz **Dave Holland**, entrambi fondamentali nello sviluppo della fusion. Un quartetto delle meraviglie questo: i nastri della session a quanto pare (come asseriscono i più informati) dovrebbero essere in possesso di McLaughlin, che evidentemente li conserva gelosamente e che non ritiene giusto renderli noti ai più, almeno per ora.

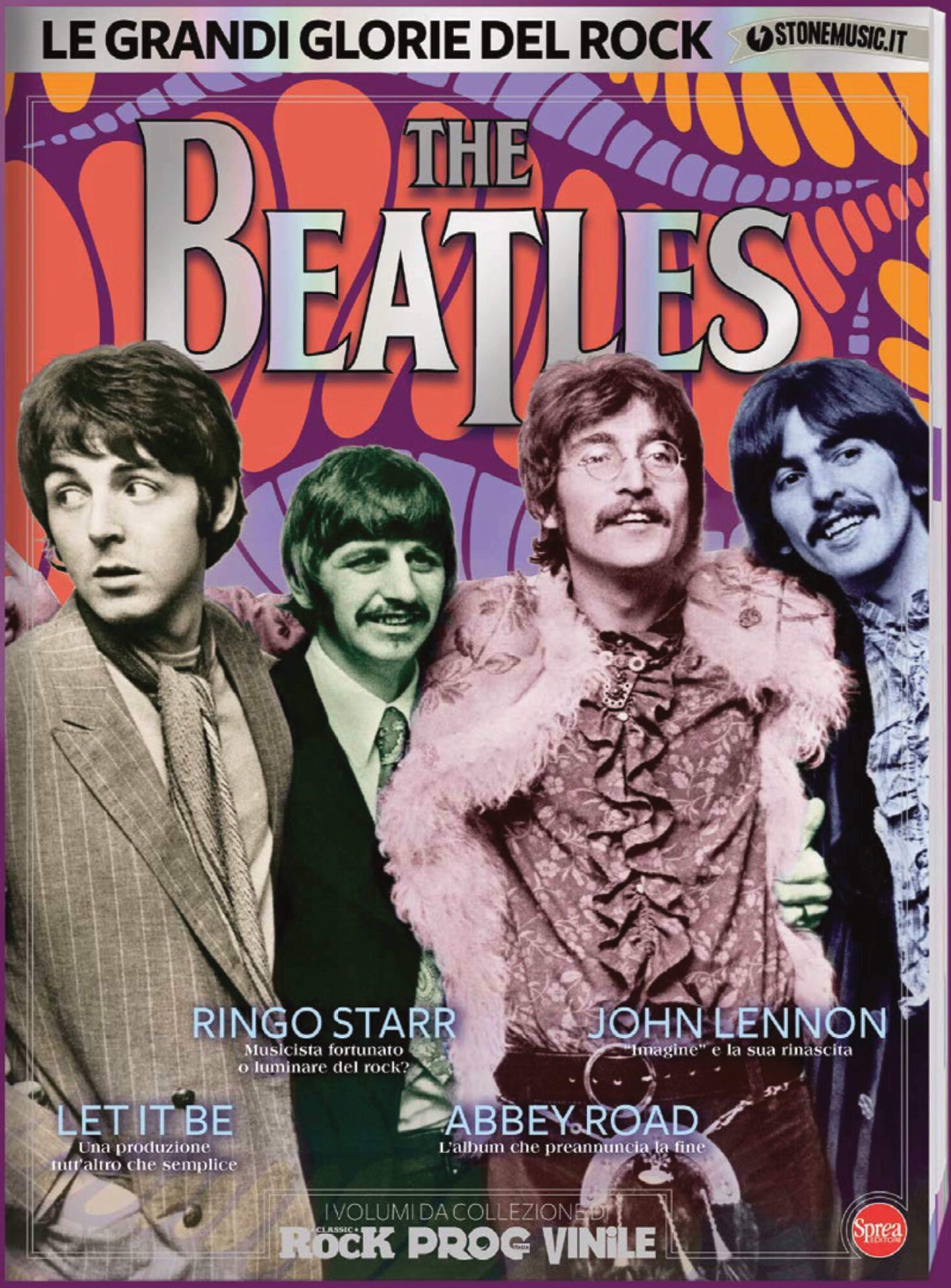
"Buddy" Miles è morto il 26 febbraio 2008, causa complicazioni cardiache, nella sua casa di Austin (Texas) con la famiglia al fianco: aveva 60 anni. Il giorno prima era andato al Madison Square Garden ad ascoltare gli amici **Steve Winwood** ed **Eric Clapton** suonare la sua *Them Changes* (titolo anche dell'omonimo del 1970, registrato con Billy Cox al basso, Jim McCarty alla chitarra e Lee Allen al sax). La rivista musicale americana «Seconds» gli chiese come avrebbe voluto esser ricordato dalla gente, Buddy rispose: "*Come il più cattivo dei cattivi. La gente dice che sono il batterista più cattivo. Se questo è vero, grazie mondo!*".

E Buddy "cattivo" lo è stato per davvero, oltre ai problemi con la droga nel 1978 venne arrestato, condannato per furto d'auto e rinchiuso nel carcere di San Quentino a nord di San Francisco, in California. Ma per Jimi, per il più grande eroe della chitarra elettrica, Buddy era e sarà per sempre "*colui che picchiava a morte la sua batteria*".

Buddy con Jim Cummins nel backstage del Madison Square Garden (28 gennaio 1970).

IN EDICOLA

DAL 3 DICEMBRE



Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/glorierock
versione digitale disponibile dal 30 novembre

Una lunga storia...

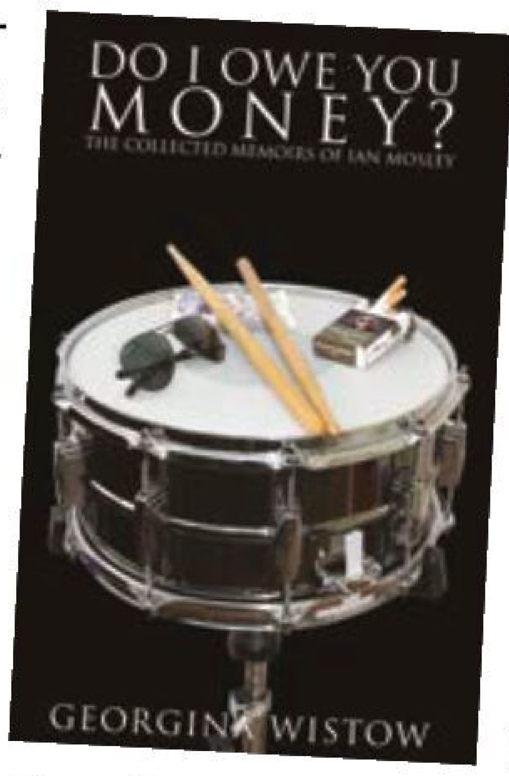
> «Se quando ero bambino Buddy Rich mi avesse consigliato di smettere di suonare, penso che l'avrei fatto»

Dopo aver debuttato come batterista nel musical HAIR e aver collaborato con Darryl Way (Curved Air) e Steve Hackett, **Ian Mosley** ha trovato la sua dimensione ideale con i Marillion, di cui è diventato una colonna portante.

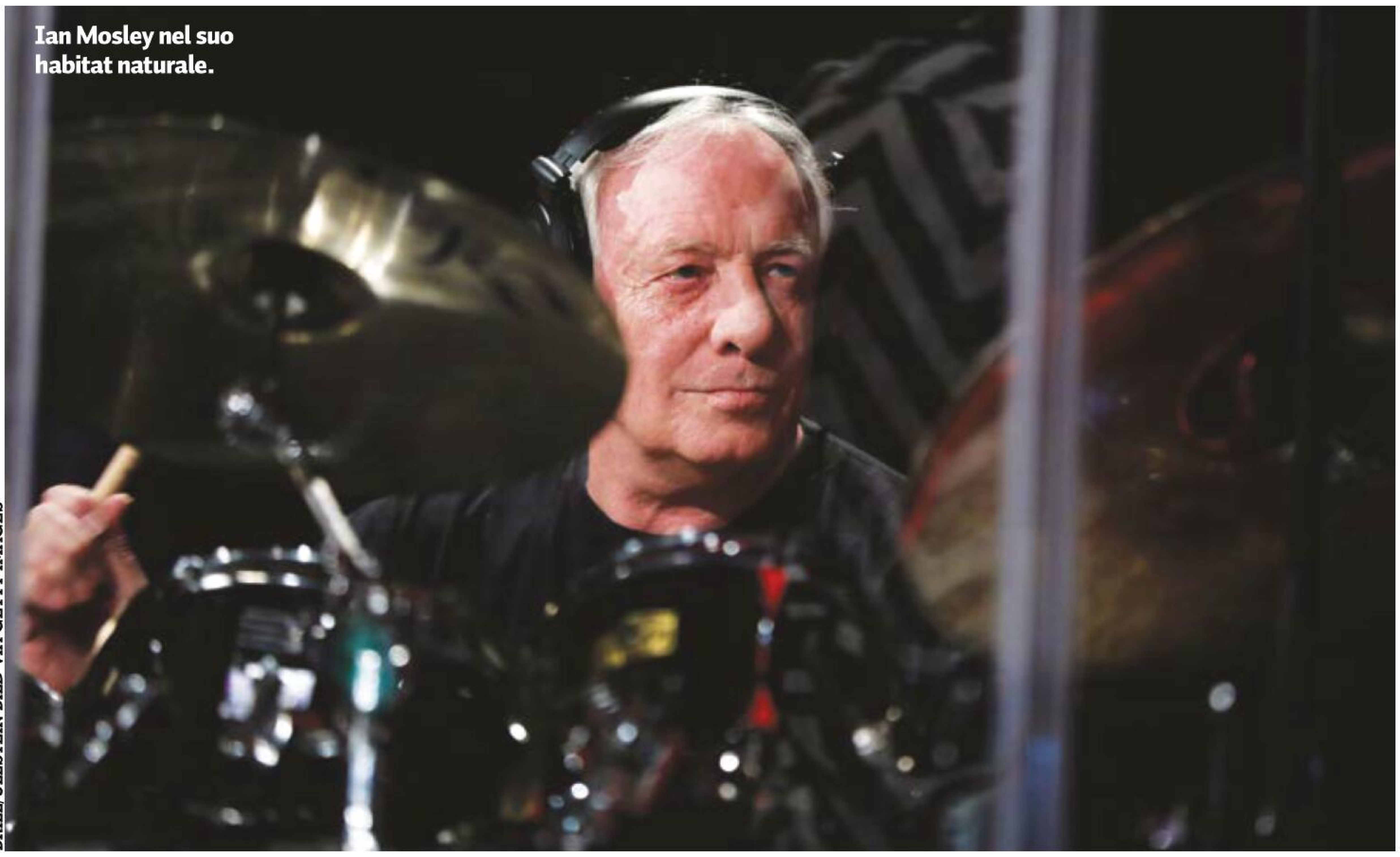
Testo: **Dave Everley** Ritratti: **Kevin Nixon**

Quando Ian Mosley era ancora un bambino che sognava di diventare un vero batterista, ebbe la possibilità di incontrare **Buddy Rich**. Il leggendario – e irascibile – musicista americano era infatti impegnato in una BBC Session al Television Theatre di Sheperd's Bush, Londra. La madre di Mosley lavorava per la radio inglese e quindi riuscì a imbucare il figlio nel teatro durante le prove. "Dopo che ebbero finito il soundcheck, andai dietro le quinte e bussai alla porta del suo camerino", ricorda Ian. "La risposta fu talmente brusca che pensai di essermi ficcato in un bel guaio, dato che si diceva che Buddy fosse un tipo poco raccomandabile. Ma mi feci coraggio e risposi che mi chiamavo Ian e che volevo solo salutarlo e chiedergli qualche consiglio. Mi fece entrare e mi sedetti vicino a lui mentre si stava facendo la barba. Incredibile ma vero, fu molto molto gentile. Penso che se mi avesse consigliato di smettere di suonare l'avrei fatto".

Per fortuna le cose sono andate diversamente e il giovane Mosley ha continuato a suonare la batteria con la "benedizione" del grande Rich. Da quel momento in poi la sua carriera l'ha visto protagonista in teatro con il musical *Hair*, prima di collaborare con l'ex violinista dei Curved Air **Darryl Way** e con l'ex chitarrista dei Genesis, **Steve Hackett**, per poi approdare ai **Marillion** nel 1984. "Quando sono entrato a far parte del gruppo ero il musicista più anziano e, in teoria, anche quello più saggio. All'epoca sembravano esserci problemi dappertutto, anche quando in realtà non ce n'erano. Il mio modo di essere mi portava spesso a dire ai ragazzi che tanti problemi se li creavano da soli e che dovevano essere più rilassati. Oggi per fortuna le cose sono cambiate: se qualcuno della band ha un problema ne parliamo insieme. Voglio dire: siamo tutti grandi amici e facciamo il lavoro più bello del mondo, cosa si può chiedere di più?".



L'autobiografia di Ian Mosley, *Do I Owe You Money?*.



Ian Mosley nel suo habitat naturale.

BRILL/ULLSTEIN BILD VIA GETTY IMAGES

Quando hai debuttato come batterista?

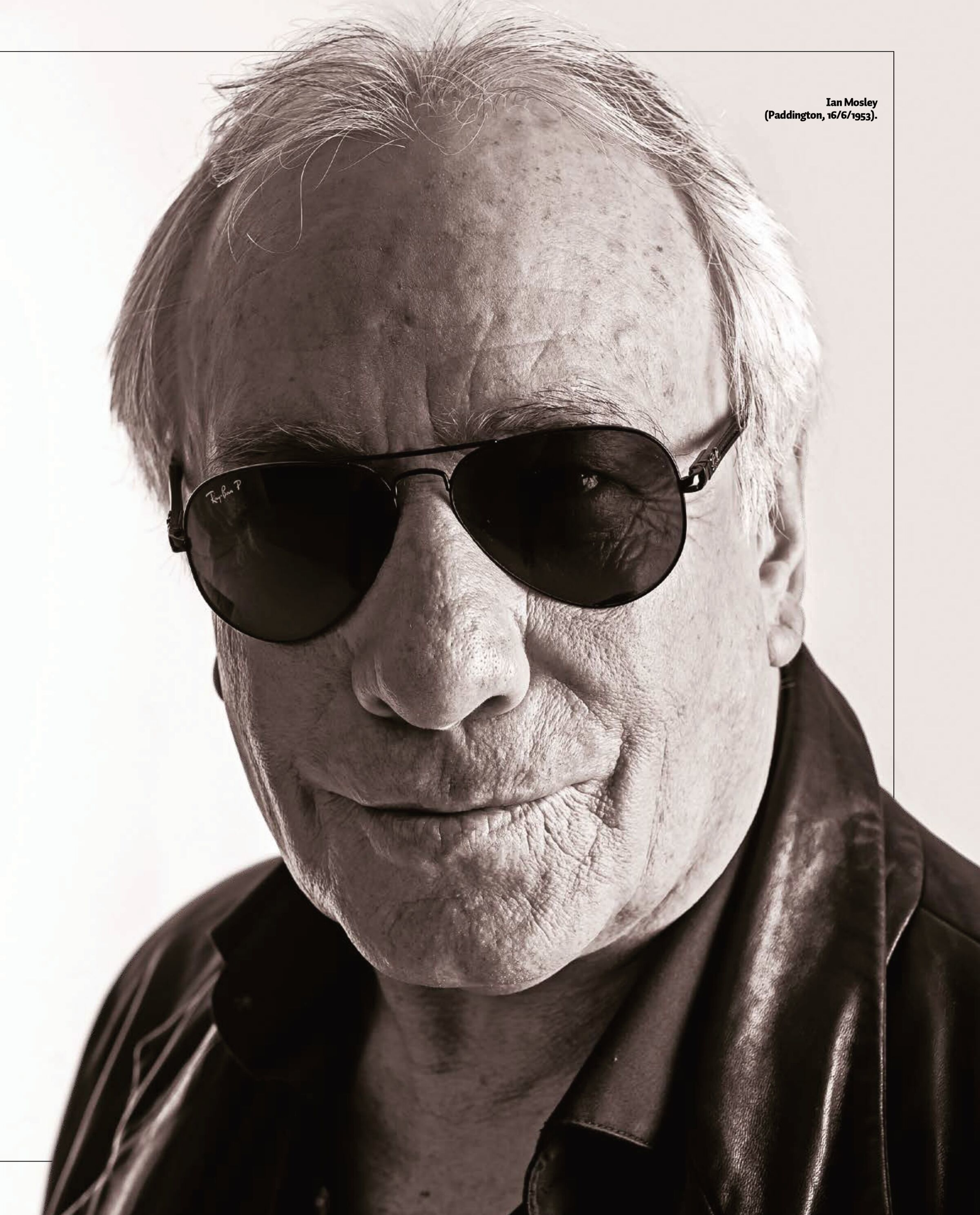
Probabilmente a un banchetto nuziale in un dopolavoro da qualche parte… mi ricordo che la damigella d'onore vomitò sulla mia batteria. Il mio stipendio era di dieci sterline e cinquanta a settimana.

Come hai fatto a entrare a far parte della band che accompagnava il musical *Hair*?

Lavoravo in un negozio di strumenti musicali che si chiamava Drum City, a Shaftesbury Avenue. Un giorno entrò un certo Peter Wolf, era il batterista della band del musical *Hair*, che era in cartellone al teatro lì vicino. Mi chiese se volessi prendere il suo posto. "Mi stai prendendo per il culo?", gli risposi. Ero molto giovane, non mi sentivo all'altezza. Ma lui continuò a insistere assicurandomi che sarebbe stato un gioco da ragazzi, così una sera lo accompagnai in teatro per capire meglio di cosa si trattasse. Mi misi seduto vicino alla batteria per studiare e memorizzare quello che faceva e all'improvviso entrarono sul palco dodici ragazze completamente nude. Quando dopo lo spettacolo mi chiese se accettavo la sua offerta risposi senza esitazione: "Assolutamente sì!".

Non deve essere facile riuscire a non distrarsi e continuare a suonare quando davanti a te succedono certe cose…

Indubbiamente. Ho suonato nella band di *Hair* per sei o sette settimane. All'inizio è stato complicato. C'era Alex Harvey [poi lea-



**Ian Mosley
(Paddington, 16/6/1953).**

der della Sensational Alex Harvey Band, *ndr*] alla chitarra. Non l'avresti mai riconosciuto, indossava una giacca di tweed con le toppe di pelle sui gomiti. Fu molto gentile con me, mi aiutò molto perché ero ancora un ragazzino.

La leggendaria *Swinging London* di metà anni 60 era così eccitante?
Be', ho mancato il picco di un paio d'anni, ma anche all'epoca l'atmosfera era decisamente elettrizzante. Quando lavoravo a Drum City frequentavo vari club nella West End di Londra e conoscevo per nome tutte le spogliarelliste. Bei tempi. Ma dopo tre settimane di *Hair* ero talmente a mio agio che iniziavo ad annoiarmi. Dopo sei settimane era finita l'ultima replica e quando mi chiamarono per chiedermi se volevo andare in tour con lo spettacolo, risposi: "No, grazie".

> «Mi misi seduto vicino al batterista di *Hair* per studiare e memorizzare quello che faceva e all'improvviso entrarono sul palco dodici ragazze completamente nude»

FRANS SCHELLEKENS/REDFERNS/GETTY IMAGES

I Marillion nel 1987.

PRESS/MARILLION/DOTCOM/NIELS VAN IPEREN

I Marillion durante le sessioni fotografiche per MARILLION.COM nel 1999.

Il tuo primo ingaggio in una vera band fu con i Wolf di Darryl Way. Come andò?
Fu divertente. Darryl aveva appena lasciato i Curved Air, era una rock star. Nel gruppo c'era anche un chitarrista pazzesco, John Etheridge, che un paio di anni dopo sarebbe entrato nei Soft Machine. Il bassista era Dek Messecar, poi nei Caravan: quando recensivano i nostri concerti nessuno scriveva che era bravo… ma solo che era bello. Incidemmo tre album (CANIS LUPUS/1973, SATURATION POINT/1973, NIGHT MUSIC/1974) e nel primo partecipò Ian MacDonald, ex King Crimson.

E di te cosa dicevano?
Fui molto fortunato. Chris Welch sul «Melody Maker» mi definì un "ragazzo prodigio": non avevo ancora vent'anni e la cosa mi fece molto piacere.

Hai fatto qualche audizione con nomi importanti prima di entrare nei Marillion?
All'epoca l'unico modo per entrare in un gruppo famoso era quando moriva qualcuno. Feci un provino con i Buggles, Trevor Horn e Geoff Downes mi chiesero se volessi andare in tour con loro. Erano reduci dal grande successo di *Video Killed The Radio Star* e non mi dispiaceva l'idea. Poi però la cosa non si concretizzò: tutti e due entrarono a far parte degli Yes e ovviamente il tour dei Buggles venne annullato. Gli AC/DC sono un altro gruppo famoso per cui feci un provino. Dopo dieci minuti che suonavamo insieme mi sono fermato e gli ho detto: "Sentite ragazzi, posso anche riuscire a fare finta di essere un batterista heavy rock, ma in realtà non lo sono". Sono stati molto carini e ci siamo divertiti a suonare insieme, ma non avrebbe potuto funzionare.

Conoscevi già i Marillion?
Ero stato in tour con Steve Hackett per diversi anni e dopo i concerti ci fermavamo sempre a firmare un po' di autografi. In queste occasioni i fan di Steve continuavano a chiedermi cosa ne pensassi dei Marillion, e io rispondevo sempre che erano fantastici, ma in realtà non sapevo nemmeno chi fossero. Da buon turnista non volevo compromettermi qualche possibilità, non si sa mai chi ti sta ascoltando quando parli. Fatto sta che un giorno ero a casa e quando ho aperto una rivista musicale ho letto che i Marillion stavano cercando un nuovo batterista. Ho pensato: "Hmmm, che cosa strana. Questo nome continua a tornare a galla in continuazione". E così mi sono attivato per vedere se conoscevo qualcuno che potesse mettermi in contatto con loro. Alla fine ho scoperto che un mio amico che lavorava con Steve Hackett conosceva il manager dei Marillion, John Arnison. Questo amico gli scrisse una lettera, in pratica dicendogli che ero "uno a posto". Dovrei avere ancora quella lettera da qualche parte.

Sei riuscito a fare il provino?
Purtroppo no. John Arnison mi chiamò per convocarmi per una prova con la band ma in quel mo-

mento ero in Belgio per un drum clinic. Quando finii lo richiamai, però mi disse che avevano già trovato il nuovo batterista. Infatti annunciarono l'americano Jonathan Mover [poi nei GTR di Steve Hackett e Steve Howe, *ndr*]. Pensavo che fosse finita lì, invece dopo un paio di settimane John mi telefonò per dirmi che i Marillion stavano per iniziare a registrare il secondo album ai Rockfield Studios in Galles e avevano bisogno di un batterista.

Cosa hai pensato quando sei entrato in studio e ti sei trovato davanti i ragazzi?

Be', in realtà sono passato a prendere Pete e Steve a casa, dato che vivevo vicino ad Aylesbury all'epoca. Mi ricordo che bussai alla porta e quando Peter venne ad aprire mi sembrava un bambino di undici anni. Lo stesso con Steve. Pensai: "Accidenti, sono proprio dei ragazzini".

Prima di te erano stati assunti e poi licenziati tre batteristi. Avevi paura che potesse accadere la stessa cosa?

Avevo saputo che avevano avuto dei problemi coi batteristi, un po' alla Spinal Tap per intenderci. Quando arrivai ai Rockfield la prima cosa che abbiamo fatto è stata cenare tutti insieme e lì ho conosciuto Fish e Mark Kelly. Ho chiesto a Fish cosa fosse successo all'ultimo batterista che avevano avuto e lui mi rispose semplicemente: "Niente, era americano". Al che io prontamente gli dissi: "Allora andrai d'accordo con mia moglie, è americana". Ci fu una scintilla nei suoi occhi, evidentemente gli era piaciuta la mia ironia. Partimmo con il piede giusto, insomma.

Quando sei diventato un membro effettivo del gruppo?

Fin dai primissimi concerti ci fu un'alchimia particolare, magica. Capì di essere nel posto giusto. Durante il primo tour con i Marillion John Arnison venne da me, nel retro del tour bus, e mi disse che i ragazzi volevano che entrassi a far parte della band. All'epoca stavo guadagnando bene con le varie session in studio e tutto il resto, mentre loro avevano un salario di cinquanta sterline a settimana. Gli risposi che ero lusingato, ma che non potevo permettermi di rinunciare a quello che facevo. John tornò davanti e aumentò immediatamente lo stipendio a tutti. Inutile dire che divenni subito molto popolare.

Cosa ricordi delle session di registrazione di FUGAZI?
La prima cosa che ho pensato è che il materiale era completamente alla mia portata, non avrei avuto problemi a suonarlo. C'era energia. Gran parte delle canzoni erano già scritte. Mi sono divertito da subito. Ed erano anche dei bravi ragazzi.

È vero che sei stato il testimone di nozze di Fish al suo primo matrimonio?
Sì, ma ad essere sinceri sono rimasto sorpreso quando me l'ha chiesto, dato che non ci conoscevamo da molto tempo. Voglio dire, andavamo d'accordo, ma non eravamo cresciuti insieme, non avevamo frequentato la stessa scuola. Per fortuna c'era un tizio nello staff dei Marillion, un certo Tony, che era uno dei suoi migliori amici e lo conosceva da sempre. Così la sera prima del matrimonio gli ho chiesto qualche suggerimento per il discorso.

Quando Fish vi ha comunicato la sua intenzione di lasciare il gruppo vi siete sentiti più spaventati o sollevati?
Eravamo arrivati a un punto in cui le cose erano diventate veramente complicate. Noi quattro continuavamo a comporre nuovo materiale, ma Fish non voleva partecipare alle prove o collaborare con noi. Quando ci è arrivata la sua lettera di addio, nessuno si è strappato i capelli. Abbiamo pensato: "Se è così, allora vattene a fanculo". Sapevo perfettamente quali sarebbero state le conseguenze. Mi ricordo che stavo ascoltando Radio 1 e in studio c'era la cantante dei T'Pau [Carol Decker]. Il dj passò un nostro brano e poi annunciò che Fish aveva lasciato i Marillion. E lei commentò: "Be', allora è finita, addio Marillion". Che stronza. Queste erano le conseguenze a cui mi riferivo, ma nessuno di noi quattro ha mai pensato di sciogliere il gruppo.

È vero che sei stato tu a scoprire Steve Hogarth?
Non direi, era già abbastanza conosciuto nel giro. All'epoca ricevevamo un sacco di demotape da cantanti che volevano fare un provino per sostituire Fish. Li ascoltavo in macchina, nel tragitto giornaliero tra casa e Aylesbury dove ci vedevamo con gli altri. Un giorno ho messo una cassetta e c'era Steve Hogarth che cantava un pezzo intitolato *Games In Germany* [tratto dall'album DRY LAND degli How We Live, 1987, *ndr*]. Ho pensato subito che avesse una voce fantastica. Quando sono arrivato a casa di Pete l'abbiamo ascoltato tutti insieme e abbiamo deciso all'unanimità di contattarlo. L'abbiamo chiamato e abbiamo fatto una prova, in cui ha cantato il pezzo iniziale di SEASONS END, *The King Of Sunset Town*. Andò così bene che gli chiedemmo immediatamente se volesse unirsi a noi… e lui ci rispose che doveva pensarci su. Che palle. Fortunatamente sapevo che Darryl Way era praticamente il suo vicino di casa e spesso andavano al pub insieme. Così l'ho chiamato e gli ho chiesto di parlarci per cercare di convincerlo almeno a fare un tentativo. Dopo aver parlato con Darryl, Steve accettò la nostra offerta.

Quali sono i tuoi ricordi della realizzazione di SEASONS END?
È stato bello sia scriverlo che registrarlo. Avevamo già un sacco di materiale pronto prima che Steve si unisse a noi, e durante le prove anche lui contribuì con un sacco di idee: arrivava sempre con una busta piena di nastri con i demo di sue composizioni. La prima cosa che ha tirato fuori dalla busta è stata *Easter*. Come inizio direi che non fu niente male.

Dopo AFRAID OF SUNLIGHT avete passato un periodo difficile. Come vi siete sentiti?
Personalmente mi sono sentito un po' disorientato. AFRAID OF SUNLIGHT aveva venduto qualcosa come 300.000 copie, che non erano affatto poche per l'epoca. Ma la EMI decise ugualmente di tagliarci. Inspiegabile.

Mosley ha iniziato come commesso in un negozio di strumenti musicali.

Dopo aver interrotto il rapporto con la EMI avete pubblicato due album con la Castle Communications, THIS STRANGE ENGINE (1997) e RADIATION (1998). A posteriori, cosa ne pensi di questi due dischi?
THIS STRANGE ENGINE è uno dei miei dischi preferiti. RADIATION invece l'ho odiato, perché era stato prodotto in maniera scadente. Poi quando Mike Hunter l'ha rimixato nel 2013 ho cambiato idea: mi sono accorto che al suo interno c'erano alcuni pezzi molto validi. Il problema più grande di quel periodo è stato che l'etichetta non faceva nulla per promuoverci. Sapevano che avevamo uno zoccolo duro di fan che avrebbero trovato e acquistato qualsiasi cosa pubblicassimo. Così per la label stampare un nostro disco significava semplicemente ottenere il massimo con il minimo sforzo. Solo che così a noi non ne veniva in tasca nulla.

Quando la situazione è diventata difficile, avete mai pensato di smettere?
Non credo che nessuno di noi abbia preso seriamente in considerazione l'idea. Il nostro manager invece sì. Un giorno mi suggerì di cercare un altro lavoro, almeno per sei mesi all'anno.

Cosa avresti fatto? Saresti tornato a suonare la batteria nei locali del West End?
Forse sì. Il problema è che quando lavori come turnista sei abituato a entrare in studio, registrare le tue parti in una giornata e poi andartene a casa. Nel momento in cui entri a far parte di una band le cose cambiano radicalmente, è tutto molto più rilassato. Non so se sarei stato in grado di tornare indietro e farmi trovare sempre al posto giusto nel momento giusto. E poi avrei dovuto fare un sacco di telefonate per avvisare tutti che ero di nuovo in pista.

Avete tirato un sospiro di sollievo quando il crowdfunding lanciato per la pubblicazione di

ANORAKNOPHOBIA nel 2001 ha funzionato?
Indubbiamente ci siamo un po' tranquillizzati. Sapevamo che i nostri fan ci avrebbero dato una mano, è stato fantastico. In teoria avremmo potuto spendere i loro soldi per andare in vacanza o comprarci una macchina nuova. Siamo arrivati al punto che quando abbiamo deciso di non ricorrere più al crowdfunding per pubblicare i nostri dischi, un sacco di gente ci ha scritto arrabbiata perché voleva continuare a contribuire.

Gli ultimi quindici anni sono stati molto positivi per la band. Che aria si respira ora nel gruppo rispetto agli anni 80 o all'inizio degli anni 90?
Quello che posso dire è che ora siamo tutti molto più tranquilli e rilassati. All'inizio Steve e Mark discutevano spesso tra loro. A un certo punto ho iniziato a preoccuparmi. Del resto per Steve lavorare con una vera band rappresentava un grosso cambiamento: prima era abituato ad andare in studio per conto suo e portare avanti il lavoro in maniera molto metodica, fino ad arrivare ad avere il prodotto finito. Quando è entrato nei Marillion i tempi erano molto più dilatati, e questo ha creato delle tensioni.

Qual è stata la discussione più accesa che hanno avuto?
Non saprei dire quale è stata la peggiore, ma una volta eravamo in tour in Germania e quando abbiamo dovuto decidere il bis di un concerto, Steve Hogarth ha proposto di suonare *Rudolph The Red Nosed Reindeer*, perché era il periodo natalizio. Mark gli ha risposto che non ci pensava nemmeno lontanamente. A momenti ci scioglievamo.

Cosa ti piace fare oltre a suonare?
Ho giocato molto a tennis per qualche anno. È iniziata durante le registrazioni di SEASONS END, quando siamo stati in studio per diversi mesi agli Hook End Recording Studios nell'Oxfordshire. Era estate e lì c'erano dei campi da tennis, così ho iniziato a giocare. Ho continuato fino a tre o quattro anni fa, quando mi sono tolto la cistifellea. Da quel momento in pratica ho dovuto smettere.

Ian Mosley all'epoca di RADIATION (1998).

PRESS/MARILLION/RADIATION/NIELS VAN IPEREN

> «È ancora presto per dire come sarà il nuovo album dei Marillion. Sarebbe bello se riuscissimo a comporre più velocemente»

Sei rimasto in contatto con Fish?
Non abbiamo più parlato per un sacco di tempo. Poi qualche anno fa siamo di nuovo diventati amici. Ci sentiamo al telefono qualche volta, ci facciamo gli auguri di buon anno. Non mi va di rimuginare sulle cose brutte che sono accadute. Abbiamo vissuto un sacco di bei momenti insieme e sono quelli che voglio ricordare.

Quale album dei Marillion preferisci?
Sono indeciso tra BRAVE e F.E.A.R.

Cosa ti piace in particolare di BRAVE?
Avevamo realizzato SEASONS END senza troppi problemi, mentre con HOLIDAYS IN EDEN è stato più complicato: dovevamo ripartire da zero, non avevamo già del materiale pronto da utilizzare. Ci sentivamo un po' spaesati. Quando abbiamo iniziato a lavorare a BRAVE è come se ci fossimo sentiti di nuovo una band compatta e motivata. Forse è scattato qualcosa con il terzo album, era già accaduto con MISPLACED CHILDHOOD negli anni 80: BRAVE era il nostro terzo album con Steve Hogarth.

E invece cosa hai apprezzato di F.E.A.R.?
F.E.A.R. è un album che funziona dall'inizio alla fine. Non c'è un pezzo che non mi piace. Gran parte del merito va al nostro produttore, Mike Hunter. Naturalmente è stato importante che sia stato accolto e recensito così bene. Gli ultimi due o tre anni sono stati veramente fantastici per noi, con tutti i concerti e via dicendo. È stato molto piacevole.

Come sarà il prossimo lavoro dei Marillion?
È ancora presto per dirlo, stiamo suonando insieme tutti i giorni. Sarebbe bello se riuscissimo a comporre più velocemente.

Ci siete mai riusciti?
Sì, quando abbiamo registrato AFRAID OF SUNLIGHT (*ride*). Ma da allora non è più successo. È più facile che un meteorite cada nel tuo giardino.

FOLK? ROCK? BLUES? JAZZ? DURANTE LA SUA LUNGA CARRIERA, **JOHN MARTYN** PROVÒ A UNIRE TUTTI E QUATTRO I GENERI MUSICALI, AFFERMANDOSI COME UNO DEGLI ARTISTI PIÙ "PROGRESSIVI" DELLA SUA GENERAZIONE.

OLTRE IL FOLK

Testo: **Tommy Udo**

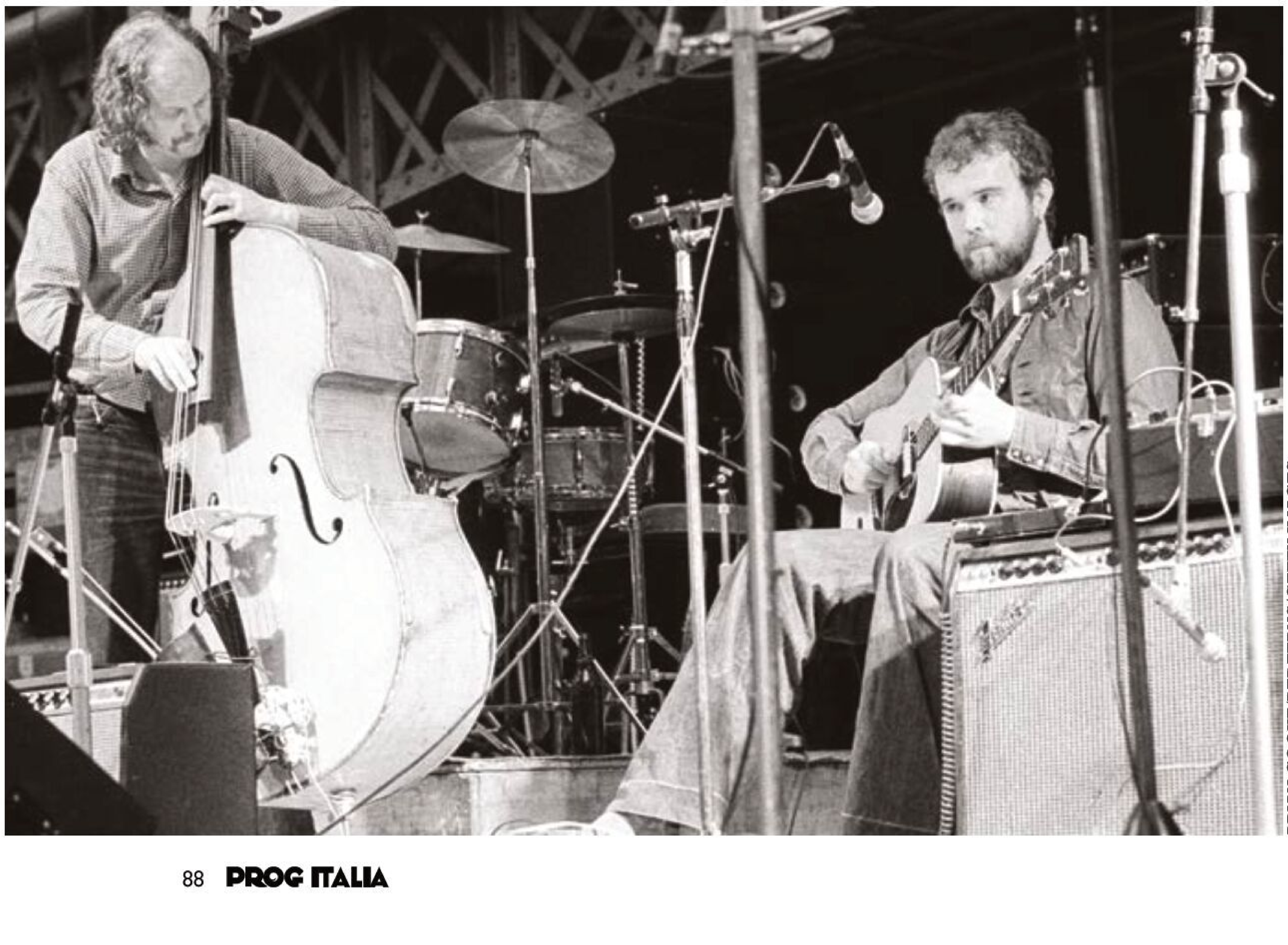
L'immagine di un uomo con la barba che imbraccia una chitarra acustica rappresenta la perfetta antitesi del progressive rock: del resto il folk, per antonomasia, è il genere che più si adatta a un'interpretazione musicale "conservatrice", dato il suo legame con la tradizione, con le proprie radici. Spesso poi il contenuto delle composizioni evoca il cliché del povero ragazzo ipersensibile, disperatamente solo, che nella sua cameretta imbraccia la chitarra e si lascia andare a confessioni personali sulla sua cronica infelicità. Chi non ricorda la scena nel film *Animal House*, quando **John Belushi** scende le scale e si trova davanti un ragazzo anemico con la chitarra acustica che sta dedicando una ballata folk a una ragazza? In quel caso, la chitarra faceva decisamente una brutta fine. E chissà quanti lettori hanno avuto la tentazione di fare lo stesso durante qualche festa, in cui immancabilmente spuntava fuori una chitarra a 12 corde e qualcuno iniziava a pizzicarla intonando *The Needle And The Damage* di **Neil Young**? Essendo cresciuto a Glasgow tra la fine degli anni 70 e l'inizio degli anni 80, mi è capitato molto spesso di ascoltare alle feste qualche barbone massacrare *May You Never* di John Martyn, un'avvolgente ballata blues a tinte celtiche tratta dal suo celebre album del 1973, SOLID AIR. L'avrete sicuramente ascoltata anche voi, magari nell'interpretazione monocorde di qualche emulo di James Taylor, ma ovviamente l'originale è tutta un'altra cosa.

Tutto questo per dire che all'epoca ero uno di quelli che ce l'avevano a morte con Martyn, semplicemente perché ero costretto a subire le sue canzoni attraverso altre persone che cercavano di riproporle (male). Si trattava di un pregiudizio stupido, come tanti altri, che fortunatamente venne cancellato dalla mia mente nel 1978, quando Martyn si esibì all'Old Grey Whistle Test e suonò un pezzo da ONE WORLD (1977), ovvero *Big Muff*. Le note della chitarra erano filtrate attraverso una miriade di pedali, sembrava quasi l'estremizzazione fuori di testa del dub, o comunque qualcosa che aveva molto più in comune con i **Can** che con il folk che tanto detestavo. È stato uno di quei momenti in cui dici "ma che cazz…?!?", e rimani stecchito davanti a qualcosa di totalmente inaspettato. Minchia. Non solo: ogni preconcetto sul fatto che Martyn fosse solo uno sfigato alle prese con i suoi tormenti nella sua cameretta venne spazzato via da quello che accadde in un bar di Glasgow poco dopo. Martyn si stava godendo uno sherry dopo cena e un mio amico involontariamente gli fece cadere il bicchiere di mano. John si girò immediatamente e lo colpì dritto sul naso con una testata. Sangue. Seguì una colluttazione fino a quando il cantante non bloccò il mio amico mettendolo faccia al muro e rendendolo di fatto inoffensivo. A quel punto il barista intervenne per cercare di calmarlo, invitandolo ad andarsene. "Se vuoi ne ho anche per te, coglione", gli urlò in faccia Martyn prendendolo per il collo. Ovviamente la risposta del malcapitato fu negativa, e quindi venne lentamente rilasciato, prima che John accettasse di uscire dal locale. Venti minuti dopo, o giù di lì, era sul palco della Glasgow School of Art, e noi eravamo tra il pubblico, con il mio amico che si teneva un tovagliolo umido sul naso. Martyn fu spettacolare, ipnotico: quasi tutta la scaletta attingeva da ONE WORLD, tra space rock, dub impazzito e schegge jazzate. E *May You Never* fece venire a tutti la pelle d'oca. Devo ammettere che in quel periodo avevo assistito anche ai concerti di The Pop Group, James 'Blood' Ulmer, Kevin Coyne, Suicide e Pere Ubu, ma quello di Martyn fu sicuramente l'evento più incredibile e memorabile di tutti. Sono passati davvero tutti questi

SOLID AIR (1973).

ONE WORLD (1977).

> «Non voglio parlare di Nick Drake. È troppo tardi per idolatrarlo, ormai è morto. Se lo avessero sostenuto all'epoca, probabilmente ora sarebbe ancora qui con noi»
>
> **John Martyn**



BRIAN COOKE/REDFERNS/GETTY IMAGES

John Martyn con il contrabbassista Danny Thompson all'Olympia di Londra, 5 luglio 1974.

John Martyn sulla porta di casa ad Hastings, 8 settembre 1971.

BRIAN COOKE/REDFERNS/GETTY IMAGES

anni? Cristo! Comunque dopo lo show vidi il mio amico seduto al bar insieme al bassista **Danny Thompson**: dopo un veloce chiarimento a quattr'occhi e qualche vigorosa stretta di mano era tutto risolto. Martyn si era trasformato nello zio barbuto e affabile che ci raccontava del suo viaggio a Kingston, Giamaica, per registrare al Black Ark con **Lee 'Scratch' Perry** ("un pazzo furioso, ovviamente") e ci consigliava di ascoltare **Pharoah Sanders** e **Davy Graham**, cosa che facemmo puntualmente. Ci disse anche che sarebbe venuto a vedere il concerto della nostra band la settimana successiva, ma naturalmente non si presentò. Meglio così, altrimenti probabilmente ci avrebbe pestato accusandoci di aver violentato la musica.

Martyn era tante cose insieme. Era un poeta sensibile, disposto a rivelare brandelli della sua vita, apparentemente felice ma in realtà non aliena da una certa quantità di dolore. Sapeva vestire i panni dello scozzese di Glasgow, duro e puro, quando era necessario, anche se era nato come Iain David McGeachy in New Malden nel Surrey, e aveva trascorso solo una parte della sua infanzia in Scozia. Era cresciuto nella parte sud della città, quella più rispettabile, tirato su dal padre e dalla nonna. Eppure, a prima vista, quando si calava nella parte, poteva benissimo sembrare un malvivente delle Gorbals di Glasgow, quartiere notoriamente caratterizzato da un alto tasso di criminalità. Da ragazzo, cavalcò le mode della sottocultura beat e mod, vestendosi in maniera bizzarra per entrare nei club, ma era pronto a indossare un bel vestito per andare a ballare con la sua ragazza il sabato sera. Glasgow poteva vantare una scena folk decisamente rigogliosa, in parte grazie all'influenza del grande cantautore **Ewan MacColl** e alla spinta da parte del Partito Comunista, che aveva deciso che il folk fosse più autentico e "popolare" rispetto al più commerciale e scadente rock'n'roll. Ma nel 1965 una nuova generazione di cantautori – di cui ovviamente faceva parte lo stesso Martyn – ispirata da Dylan, iniziò a riscoprire la musica folk. Nacquero nuovi club, in particolare l'Incredible Folk Club di Clive Palmer a Sauchiehall Street, legati al nuovo corso. La band di Palmer, la **Incredible String Band**, stava già guardando alla fusione di altri elementi (etnici) nel contesto folk. Martyn era contemporaneo alla Incredible String Band, come anche di **Billy Connolly** e **Bert Jansch**, ma la sua più importante fonte di ispirazione fu rappresentata dal cantante folk **Hamish Imlach**, che gli insegnò a suonare la chitarra blues e gli permise di esibirsi durante i suoi concerti. A diciassette anni, John era già un compositore e performer decisamente prolifico, anche se non aveva ancora pensato di dedicarsi seriamente alla carriera musicale. Come tanti scozzesi, non appena le sue finanze glielo permettevano prendeva l'autobus e si dirigeva verso sud. Iniziò a esibirsi nei folk club di Londra, dove incontrò il discografico **Chris Blackwell** e diventò il primo artista bianco a firmare per la Island Records, fino a quel momento conosciuta per le sue produzioni di bluebeat giamaicano, ska e reggae. Il debutto arrivò con LONDON CONVERSATION (1967), un album folk abbastanza convenzionale per i tempi (compresa l'inevitabile cover di **Bob Dylan**, *Don't Think Twice*), anche se la presenza del flauto e del sitar in *Rolling Home* fanno presagire l'intenzione di espandere la palette sonora. La sua voce doveva ancora sviluppare quella tipica cadenza biascicata che nelle sue intenzioni era il tentativo di assomigliare a un sax tenore. Il disco successivo, THE TUMBLER (1968), è decisamente più avventuroso, grazie anche alla riuscita fusione tra la scrittura pastorale di Martyn e il flautismo etereo di **Harold McNair**. Tuttavia John non era contento di quanto aveva pubblicato. "Mi ero stufato delle cose folk/acustiche. Crogiolarsi in quel tipo di materiale non faceva altro che bloccare ogni tipo di innovazione e di originalità nella scrittura".

Nel 1970 l'artista scozzese venne assoldato come chitarrista per registrare un disco della cantante inglese **Beverley Kutner**, prodotto da **Joe Boyd**, già noto per aver portato al successo Fairport Convention, The Incredible String Band, Pink Floyd e Nick Drake. Joe e John divennero molto amici, John e Beverley divennero una coppia e realizzarono insieme anche il disco seguente, STORMBRINGER! stavolta come duo. L'album rappresenta un punto di svolta, in quanto è il primo in cui John utilizza l'Echoplex per filtrare la sua chitarra, dando vita al tipo di sound che lo caratterizzerà da quel momento in poi. Nel disco suc-

John Martyn durante la session fotografica per BLESS THE WEATHER, luglio 1971.

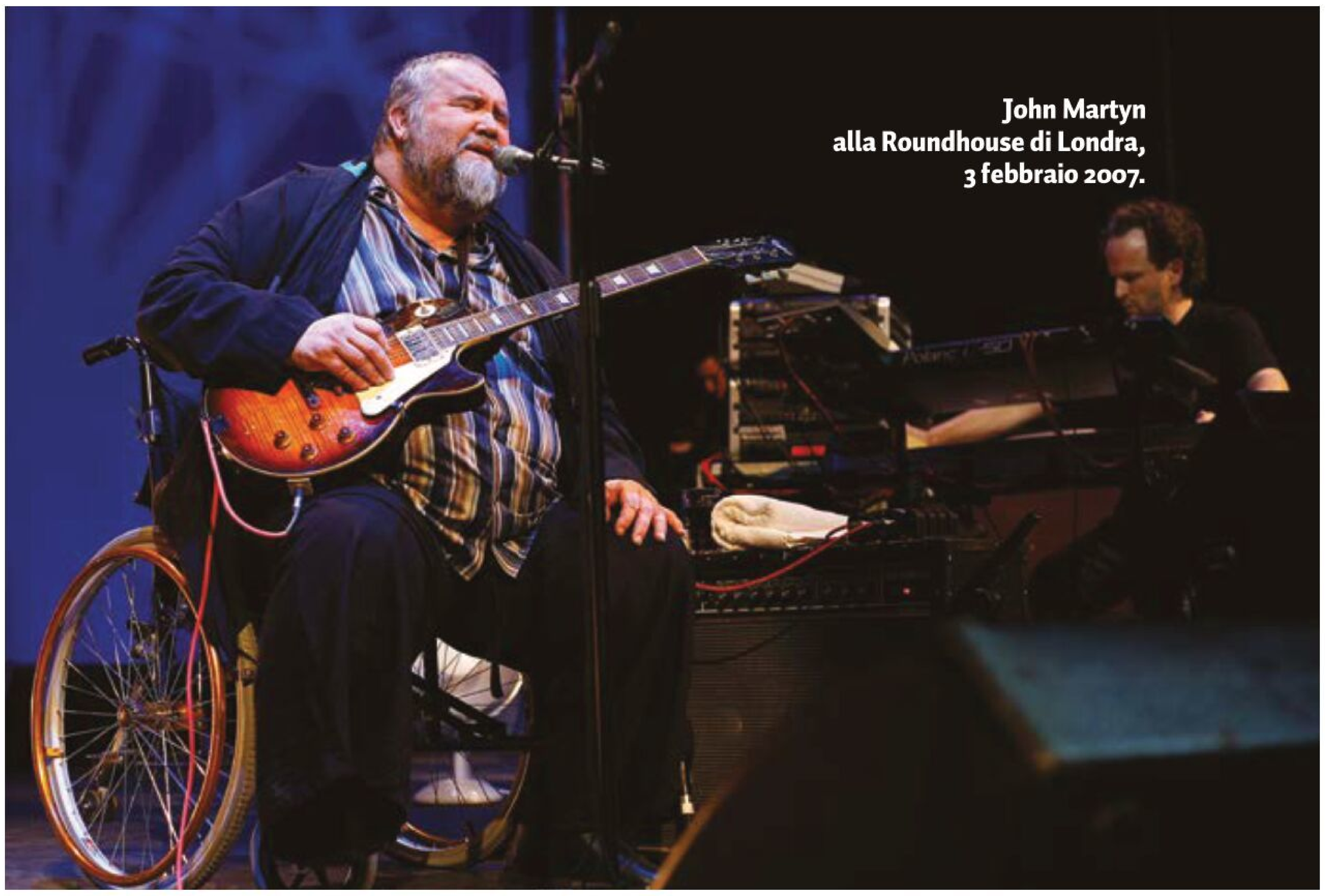
BRIAN COOKE/REDFERNS/GETTY IMAGES

STORMBRINGER! (1970).

INSIDE OUT (1973) venne massacrato dalla stampa musicale.

Beverley Kutner
e John Martyn
nel 1969.

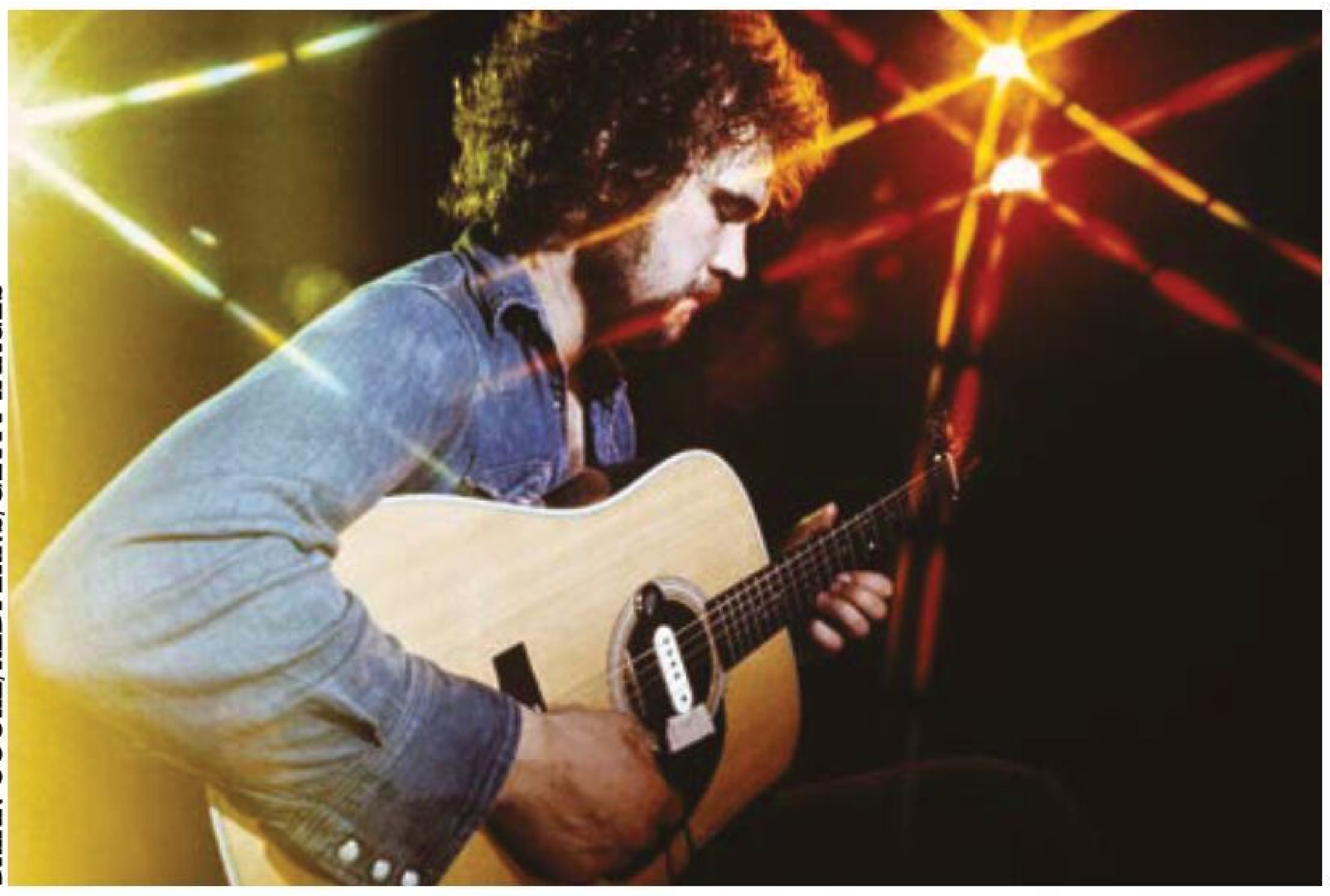
GAB ARCHIVE/REDFERNS/GETTY IMAGES



John Martyn
alla Roundhouse di Londra,
3 febbraio 2007.

CHRIS CHRISTOFOROU/REDFERNS/GETTY IMAGES

cessivo, THE ROAD TO RUIN, ci saranno degli scontri con Boyd dovuti al numero di sovraincisioni da realizzare. In questa occasione, Martyn si avvale per la prima volta di una vera e propria band, di cui faceva parte anche il bassista Danny Thompson, un musicista che aveva già collaborato con The Incredible String Band, Fairport Convention e Pentangle. Thompson lo spinse verso territori più vicini al jazz, rivelandosi il perfetto contraltare alla sua voce e alla sua chitarra. Non a caso il loro sodalizio musicale si protrarrà fino alla scomparsa dell'artista scozzese, nel gennaio del 2009.
La sperimentazione sonora proseguì grazie all'uso di pedali, feedback e tastiere, così come le collaborazioni di rilievo: **Steve Winwood** (Traffic), **Paul Kossof** (Free), **Richard Thompson** (Fairport Convention), il batterista **John Stevens**,



BRIAN COOKE/REDFERNS/GETTY IMAGES

John Martyn
negli studi della
Island a Basing
Street, Londra,
4 luglio 1973.

alcuni componenti dei Brand X tra cui **Phil Collins** e il bassista **John Giblin**. La musica prese il volo: dal complesso SOLID AIR (1973) considerato universalmente un vero e proprio classico che parla del declino di Nick Drake, fino al capolavoro ONE WORLD del 1977. Il boss della Island Chris Blackwell divenne un grande amico di Martyn, incoraggiandolo a interfacciarsi con il lato dub ben presente nella sua etichetta. Nacquero così incontri improbabili quanto fruttuosi come quello con il geniale e distruttivo produttore Lee Perry, o con altri artisti della Island come i **Burning Spear** (*Man In The Hills*) o **Max Romeo**. Successivamente John affermò di essere stato pagato in bottiglie di liquore e film porno.

«Mi ero stufato delle cose folk/ acustiche. Crogiolarsi in quel tipo di materiale non faceva altro che bloccare ogni tipo di innovazione e di originalità nella scrittura»

John Martyn

THE CHURCH WITH ONE BELL (1998).

Purtroppo non fu tutto rose e fiori. Quando uscì INSIDE OUT (1973), tutti si aspettavano un altro disco dai toni soffusi e pastorali, quasi jazz folk sullo stile del precedente SOLID AIR. Invece l'album propone quaranta minuti di manipolazioni elettroniche, free jazz e delle parti vocali che assomigliano a quelle incise da un astronauta ubriaco. In qualche modo Martyn anticipò quello che avrebbe realizzato **Tom Waits**, ma all'epoca quasi nessuno comprese ciò che stava facendo, in particolare la critica musicale. Eppure non si trattava di una proposta così complicata… sicuramente era "progressiva" nel senso più ampio del termine. Magari si poteva discutere sugli arrangiamenti, ma le canzoni che John scriveva erano notevoli: lo conferma il fatto che siano state riproposte da gente come **Eric Clapton**, **Dr John** e **Wet Wet Wet**, garantendogli un guadagno maggiore in termini di royalties rispetto a quello per la vendita dei suoi dischi.
La storia di Martyn continua negli anni 90 con la firma con l'etichetta anticonvenzionale Independiente e una serie di lavori eterogenei: AND (1996), caratterizzato dalla sperimentazione trip-hop e drum & bass, THE CHURCH WITH ONE BELL (1998), contenente cover di Lightnin' Hopkins, Portishead, Dead Can Dance, Elmore James, Randy Newman e altri artisti. In GLASGOW WALKER (2000) abbandonò addirittura la chitarra e compose tutto il materiale alla tastiera.
L'ultima volta che ho parlato con John è stata in occasione dell'uscita del box set AIN'T NO SAINT del 2008: era ancora entusiasta di poter fare musica e galvanizzato dalla notizia che il celebre sassofonista jazz Pharoah Sanders gli avesse chiesto di realizzare un nuovo album insieme. Abbiamo anche discusso dei più interessanti giovani musicisti in circolazione e della diffusione della musica in rete. Ovviamente dopo la sua morte è iniziata l'inevitabile corsa alla riscoperta e alla rivalutazione della sua carriera, un po' come era accaduto con Nick Drake. "Non voglio parlare di Nick", disse a «Classic Rock» nel 2000. "È troppo tardi per idolatrarlo, ormai è morto. Se lo avessero sostenuto all'epoca, probabilmente ora sarebbe ancora qui con noi. Spesso ho pensato di annunciare per finta la mia morte e godermi lo spettacolo delle case discografiche che si affrettano a pompare tutta la mia discografia e a recuperare ogni nastro nascosto dentro qualche magazzino".
Quindi attenzione, siete avvisati. Comportatevi bene. Se c'è qualcuno capace di scendere giù e darvi una capocciata, quello è senza dubbio John Martyn.

«Dopo le elezioni presidenziali americane del 2016 abbiamo capito quanto sia fragile oggi il nostro mondo. Siamo cresciuti, siamo invecchiati, abbiamo dei figli, è diventato inevitabile confrontarci con quello che sta accadendo intorno a noi»

TUTTI PER UNO

Anche i **Motorpsycho** hanno dovuto fare i conti con lo stop imposto dalla pandemia al mondo della musica. Ma almeno sono riusciti a pubblicare il loro nuovo doppio album THE ALL IS ONE, contenente una monolitica suite di ben 45 minuti. Ne abbiamo parlato con il cantante e bassista **Bent Sæther**.

Testo: **Jo Kendall** Foto: **Terje Visnes**

Nonostante le apparenze, non c'è proprio niente da ridere.

Nel 2019, la band di Trondheim era in piena attività. A febbraio aveva pubblicato la seconda parte della trilogia iniziata con THE TOWER nel 2017 e proseguita con THE CRUCIBLE nel 2019. I musicisti avevano già pianificato il capitolo conclusivo nel 2020, con tanto di tour abbinato. Ma questa primavera, ovviamente, tutto è cambiato. "Abbiamo dovuto mettere tutto in stand by", conferma il bassista/cantante Bent Sæther, con l'aria di chi sembra ormai essersi rassegnato alla situazione che si è creata. "Niente concerti, niente introiti. Un po' come tutti in questo periodo, del resto".

Facciamo un passo indietro. L'estate dello scorso anno i Motorpsycho sarebbero dovuti andare in tour con la leggenda del folk-blues norvegese, **Ole Paus**. "Qualche anno fa sono stato contattato per occuparmi della produzione del nuovo album di Ole. Lui è una vera e propria leggenda nel nostro Paese, un incrocio tra **Bob Dylan** e **Bert Jansch**. Ho accettato e ho deciso di coinvolgere l'intera band. Abbiamo dovuto insistere per poter avere un po' di materiale su cui lavorare, ma alla fine nel giugno del 2019 siamo riusciti a entrare in studio". Paus si è affermato negli anni 60, soprattutto grazie ai testi di sinistra e alle sue ballate cantautorali. La sua canzone del 1994 *Mitt Lille Land* (My Little Country) è tornata inaspettatamente d'attualità dopo gli attentati del 2011 in Norvegia, diventando una sorta di nuovo inno nazionale. Il suo profilo combacia alla perfezione con quello di Sæther e dei Motorpsycho. "È stato un onore lavorare con Ole. È come se fossimo tutti idealmente figli suoi. Ha accettato di dividere la paternità dei brani con noi, se ascolti il disco ti rendi subito conto del lavoro che abbiamo svolto in fase di arrangiamento. Ci sono anche dei momenti rock qua e là". Pubblicato a gennaio del 2020, SÅ NÆR, SÅ NÆR è schizzato subito in testa alle classifiche norvegesi, rimanendo al primo posto per tre settimane. Il tempo di un concerto alla National Opera House, a febbraio, e poi è scoppiata la pandemia.

Nel frattempo, a settembre del 2019, i Motorpsycho erano entrati in studio ai Black Box di Segré-en-Anjou-Bleu, Francia occidentale, per completare il loro nuovo disco, THE ALL IS ONE, insieme al produttore e tecnico del suono **Peter Deimel** (Elder, dEUS, Anna Calvi). La scelta dello studio di registrazione non è stata casuale, dato che si tratta di uno dei primi studi fondati in Francia all'inizio degli anni 90 con l'obiettivo di valorizzare in particolare le produzioni rock incentrate sulla chitarra. "E anche se ci siamo sbizzarriti, ci sono alcuni aspetti tecnici che non abbiamo esplorato completamente. Diciamo che è rimasta ancora qualche manopola da girare". Come già era accaduto durante la realizzazione di THE CRUCIBLE ai Monnow Valley Studios in Galles, la stessa location dove avevano lavorato anche i **Black Sabbath** – potete immaginare l'eccitazione di Sæther nell'apprendere che la maniglia della porta del bagno al secondo piano è ancora quella che ha toccato **Ozzy Osbourne** – immergersi completamente in uno studio di registrazione residenziale ha spinto la band a tirare fuori le composizioni più progressive della propria carriera. Il gruppo, formato oltre che da Sæther anche dal polistrumentista **Hans Magnus 'Snah' Ryan**, dal batterista **Tomas Jarmyr** e dal chitarrista **Reine Fiske** [i lettori più attenti lo ricorderanno con Landberk, Morte Macabre, Paatos, *ndr*] ha infatti inserito nelle composizioni elementi orchestrali e corali, dando al tutto un piglio da *concept*. Il risultato, THE ALL IS ONE, è un doppio album di alto livello sia musicale che esecutivo, pieno di riff rock ma anche di improvvise svolte jazz ed elettroniche, a tratti quasi avanguardistico. Al suo interno ci sono pezzi molto lunghi come N.O.X., un vero e proprio "mostro" in cinque parti, dalla durata complessiva di 42 minuti, ma anche tracce più brevi. A livello concettuale, il tema è lo stesso di THE TOWER e THE CRUCIBLE: lo stato attuale della politica mondiale. "All'inizio degli anni 90 facevamo parte della scena hardcore europea, dove i **Fugazi** erano considerati delle divinità. Per questo motivo era impossibile non inserire qualche riferimento politico nei brani, in DEMON BOX (1993) ad esempio questi riferimenti ci sono. Poi, però, con il passare degli anni abbiamo abbandonato questo aspetto. Sono state le elezioni presidenziali americane del 2016 a farci cambiare idea. Abbiamo capito quanto sia fragile oggi il nostro mondo. Siamo cresciuti, siamo invecchiati, abbiamo avuto dei figli, è diventato inevitabile confrontarci con quello che sta accadendo intorno a noi".

THE TOWER (la torre), il primo capitolo della trilogia, prendeva il nome dalla carta dei tarocchi che rappresenta la distruzione e il crollo dell'ordine costituito. THE CRUCIBLE invece analizzava i cambiamenti della società successivi alla Prima guerra mondiale. THE ALL IS ONE affronta le problematiche delle leadership poco ispirate, ma al tempo stesso cerca di individuare una strada per il futuro, una sorta di nuova alchimia, come suggerisce la copertina realizzata dal pittore norvegese **Hakon Gullvag**. Sæther ha conosciuto Gullvag tramite uno dei suoi libri, caratterizzati da un taglio fantasy e surreale, una via di mezzo tra Hieronymus Bosch e Francis Bacon. La collaborazione si è concretizzata utilizzando del materiale preesistente per le copertine di THE TOWER e THE CRUCIBLE, per poi portare alla realizzazione di un'opera inedita per quella di THE ALL IS ONE. La title-track parla in maniera esplicita dell'ex presidente degli Stati Uniti, delle fake

news e della questione dell'1% [l'argomento, affrontato nell'omonimo film di Jamie Johnson del 2016, si basa sui dati secondo cui l'1% della popolazione americana detiene il 42,2% delle risorse economiche dell'intero paese, *ndr*] "Il protagonista è Trump ovviamente, ma anche Erdogan e Bolsonaro… 'uomini forti' di cui è pieno il mondo. Non mi piace questo modo di governare, lo trovo spaventoso. È una tematica che si sposava bene con la title-track". Un altro brano che scava a fondo nella psicologia americana è *Delusion (The Reign Of Humbug)*, ispirato al libro *Fantasyland* di **Kurt Andersen**. "Parla degli ultimi 500 anni di storia americana e di come gli Stati Uniti siano andati fuori di testa. In pratica è tutta una fake news. Gli stessi pellegrini che sono partiti dall'Inghilterra e approdati sulla costa est lo hanno fatto seguendo delle suggestioni che si erano creati in partenza e che sapevano sarebbero state disilluse". E poi c'è la megasuite di cui parlavamo, che dura ben quarantacinque minuti. È nata come un pezzo commissionato dalla città di Trondheim per l'edizione 2019 del St Olav Festival, che era dedicata proprio a Gullvag. "Ci hanno chiesto se volevamo partecipare in qualche modo, magari fare un concerto in suo onore. Gli abbiamo risposto che eravamo disponibili, ma che avremmo preferito comporre del nuovo materiale per l'occasione, e questo è il risultato". *N.O.X.* è stata realizzata con la collaborazione di **Ola Kvernberg** degli Steamdome (viola, violino, tastiere) e **Lars Horntveth** dei Jaga Jazzist/Amgala Temple (tastiere, slide guitar). All'interno del lungo brano sono confluiti degli spunti di cinque anni fa, uniti a nuove idee che spaziano dall'elettronica alla **Jean-Michel Jarre** al jazz e al minimalismo. In finale, sembra che i Motorpsycho si divertano a fare un po' il verso ai **Magma**. "Devo ammettere che il sound dei Magma fa talmente parte di noi che lo ficchiamo dentro tutto quello che facciamo, anche inconsciamente! È quell'ingrediente magico che… aggiungiamo sempre". Le partiture della suite sembrano molto complicate da suonare. "Ma quello che si può ascoltare ha una forte carica emotiva, non è semplicemente sfoggio di tecnica. Siamo noi alle prese con un vero e proprio percorso di scoperta e rivelazione. Vorremmo che fosse sempre così".

«Devo ammettere che il sound dei Magma fa talmente parte di noi che lo ficchiamo dentro tutto quello che facciamo, anche inconsciamente! È quell'ingrediente magico che... aggiungiamo sempre»

Quando parlammo di THE TOWER, sembrava che la band avesse qualche dubbio sull'opportunità di continuare a pubblicare degli album doppi, eppure THE ALL IS ONE è l'ennesimo prodotto dei Motorpsyco che vede la luce in doppio formato. Come mai? "Non lo so, lo giuro! È tutto frutto dell'eccitazione di cui parlavamo prima, è qualcosa che non puoi controllare. È qualcosa che va oltre le singole canzoni o il singolo album. Ma il momento più importante nella fase creativa è la risata. Quando appare all'orizzonte qualcosa di nuovo, scatta immancabilmente la risata collettiva… voglio dire, comporre un pezzo di 42 minuti, ma dai! È così assurdamente lungo che la logica vorrebbe che fosse accorciato e sfrondato. E invece il bello sta proprio lì, l'audacia di pubblicare una cosa del genere. Sai già che destabilizzerai l'ascoltatore, ti immagini la faccia che farà mentre ascolta e… ti ammazzi dalle risate. La scintilla è tutta lì".

IN EDICOLA

OGNI 27 DEL MESE

Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/classicrock
versione digitale disponibile ogni 24 del mese

SETTE CANZONI CHE TRASCENDONO GENERI E STILI MUSICALI, UNA VOCE INAFFERRABILE CHE È UN CALEIDOSCOPIO DI EMOZIONI: IL PRIMO ALBUM DI **VIOLA NOCENZI** È UNA DELLE POCHE "BUONE NOTIZIE" DI QUESTO SFORTUNATO PERIODO CHE STIAMO VIVENDO…

LA BELLEZZA FINALMENTE

Testo: **Paolo Carnelli**

"Che la soluzione in fondo sia solo l'amore e la bellezza?", firmato: Viola Nocenzi. Un nome inequivocabile, che è anche il titolo di un album pieno di sorprese. Sette brani senza tempo e senza barriere di genere, in cui il lavoro di arrangiamento, produzione artistica, registrazione, missaggio e mastering è stato curato da zio Gianni. Mani sicure, esperte, orecchie sopraffine, che hanno protetto, rielaborato e tradotto senza mai snaturare tutte le composizioni originali di Viola, per portarle a una nuova fioritura. Dopo quattro anni di lavoro, decisamente un bel traguardo, anche se lei ha ovviamente un suo modo personale di vedere le cose: "In realtà credo che il traguardo di cui parli l'abbia raggiunto durante la scrittura dei brani, quando sono riuscita a trovare il coraggio per una profonda introspezione e un'elaborazione musicale del mio essere. La vita è un continuo *panta-rei*: nel fluire di un perpetuo divenire non esistono punti di partenza o di arrivo. E questo vale anche per la musica".

La copertina dell'album VIOLA NOCENZI.

Eppure un inizio nella storia di Viola deve pur esserci, magari legato all'incontro con lo strumento che maggiormente si è fatto interprete dei suoi pensieri musicali: "Il suono del pianoforte mi ha insegnato a stare al mondo, a saperlo reinventare ogni volta seguendo tutte le sfumature che la vita come esperienza di viaggio ci propone. Ho iniziato a studiarlo a quattro anni, poi ho continuato con il violino e ancora con il canto. Il primo ricordo di quell'incontro sono le mani di mio padre Vittorio, che suonano il mezza coda. Subito dopo mi viene in mente il mio piedino piccolo che oscilla sospeso tra il divano e il pavimento, al ritmo delle note che ascoltavo fuoriuscire da quello che a me sembrava essere una specie di elefante nero. Il pianoforte per me è come una vera e propria orchestra, sia nel termine più musicale che nel senso più spirituale. Il pianoforte è la mia famiglia".

E la famiglia in VIOLA NOCENZI gioca inevitabilmente un ruolo importante: "Mio zio **Gianni Nocenzi** è il produttore artistico dell'intero progetto. In collaborazione con figure fondamentali quali **Andrea Pettinelli** e **Diego Pettinelli** de Lo Zoo di Berlino e il consorzio ZdB (Andrea Pettinelli, Diego Pettinelli, Massimiliano Bergo e Roberto Masotti), ha arrangiato i brani, supervisionato missaggio e mastering e ha anche suonato il piano elettrico, il pianoforte, il sampler. Non per ultimo ha scritto l'orchestrazione degli archi. Mio papà Vittorio ha poi ulteriormente supervisionato tutto".

Insieme al pianoforte, il filo conduttore dei sette brani è ovviamente rappresentato dalla straordinaria voce di Viola, che per estensione (quattro ottave) e caratteristiche timbriche, rifugge qualsiasi classificazione… anche se da qualche parte si deve pur partire: "La cantautrice e pianista statunitense **Tori**

Amos rappresenta da sempre per me una grande fonte di ispirazione. Successivamente anche **Björk** e in parte anche **Skin** degli Skunk Anansie. Da loro sono partita tanti anni fa; poi ho smesso di relazionarmi a fonti specifiche e ho strutturato un percorso di introspezione (nel senso etimologico del termine) che ha contribuito progressivamente a formare la mia identità vocale. Ho studiato anche l'impostazione del canto d'opera, ma non è la lirica il mio ambito d'appartenenza. Avendo a disposizione un range tonale così ampio, nella composizione non mi sono posta problemi di registro e ho lasciato che la voce fosse lo strumento orchestrale dominante, pronto a scivolare su una cascata di note e di possibilità, di volumi e di sfocati. Il mio unico obiettivo era la rappresentazione ologrammatica dell'emozione che dominava la composizione e non l'appartenenza a un determinato genere musicale e quindi al suo corrispettivo modello stilistico canoro".

Lettera da Marte, con la sua ritmica un po' sghemba, la poesia sussurrata di *Colui che ami*, le tastiere dai suoni impossibili di *Entanglement*, l'organo esplosivo nella coda di *L'orizzonte degli eventi*, sono tutte suggestioni che non lasceranno indifferenti anche gli appassionati di progressive rock, a patto di amare le mescolanze e l'innovazione: "Con questo album non ci siamo prefissati di appartenere a nessun ambito musicale, ma credo che storicamente il prog sia nato con questo atteggiamento mentale, quindi la comunanza è data sicuramente dallo spirito di ricerca, di innovazione e dall'anticonformismo. A volte mi ritrovo a scrivere i controtempi tipici del prog senza neanche rendermi conto che sono controtempi, perché il prog è un ambito musicale che mi appartiene a livello genetico". Un altro punto di contatto con il progressive è dato dalla presenza del famoso filo conduttore che lega i brani, il cosiddetto *concept*: "Lo abbiamo trovato ed espresso nella narrazione delle frequenze, delle scelte timbriche, degli arrangiamenti, dei mondi sonori, ma anche attraverso la scelta della presenza narrativa implicita ed esplicita di due temi fondamentali: l'amore e la bellezza, in quelle che possono essere le loro più variegate traduzioni e interpretazioni. Infatti il brano di cui sono autrice anche del testo [le altre liriche sono firmate da **Alessio Pracanica**, *ndr*] si chiama proprio *Bellezza*, ed è al momento depositario del mio credo e di una domanda che rivolgo a tutti voi: che in fondo non sia l'amore e la bellezza la soluzione? La soluzione che ci possa salvare dalla mediocrità e da un sempre più frequente vuoto sociale di consapevolezza? Il prog è stato ed è progresso, quindi apertura al nuovo. Io credo che la consapevolezza sia proprio l'unica chiave che possa permettere in senso umano questo miracolo".

I cinque brani del Banco del Mutuo Soccorso preferiti da Viola Nocenzi:

- **Niente** (da CANTO DI PRIMAVERA, 1979)
- **Eterna Transiberiana** (da TRANSIBERIANA, 2019)
- **750000 anni fa… l'amore?** (da DARWIN, 1972)
- **R.I.P.** (da BANCO DEL MUTUO SOCCORSO, 1972)
- **Il giardino del mago** (da BANCO DEL MUTUO SOCCORSO, 1972)

Viola in studio con lo zio Gianni Nocenzi durante le registrazioni dell'album.

LA MAGIA DEL NUMERO 3

I **Tears for Fears** sono stati una delle band di punta della scena pop degli anni 80, ma il loro terzo album ha rappresentato un passo avanti così importante nella loro carriera che ha rischiato di distruggerli. La nuova ristampa di **THE SEEDS OF LOVE**, curata da Steven Wilson, è un buon motivo per ripercorrere la genesi di questo disco ambizioso e caleidoscopico.

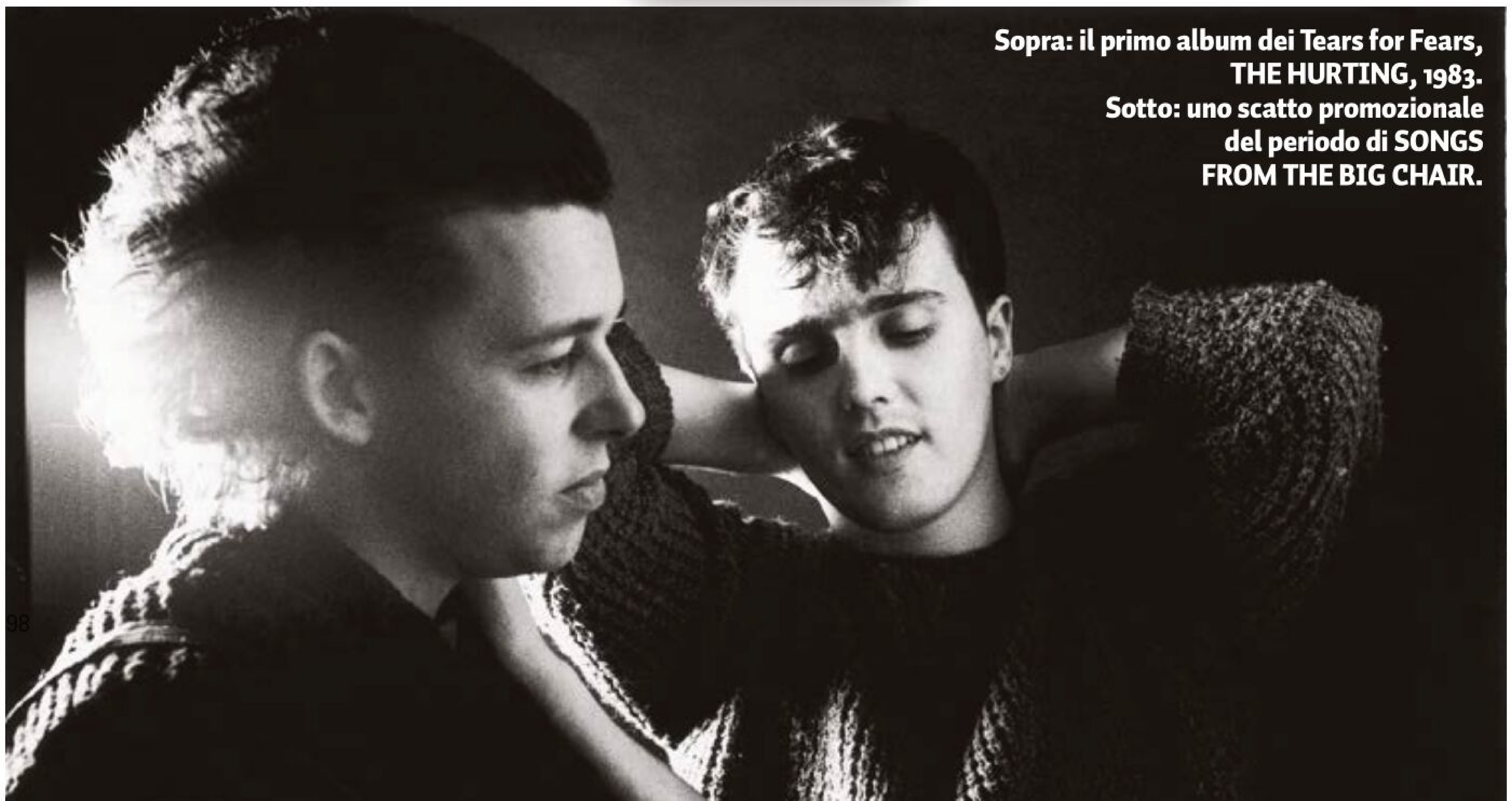
Testo: **Chris Roberts**

Roland Orzabal, cofondatore e principale compositore dei Tears for Fears, parla con piacere della sua passione per i **Genesis** e i **King Crimson**. "Sono stato un grande fan dei primi Genesis, in particolare di FOXTROT. Anche GENESIS LIVE era fantastico. Amavo anche i King Crimson, DISCIPLINE soprattutto. È un disco prog o no? Dipende da cosa intendi per prog. Indubbiamente alla fine degli anni 70 ci fu un sacco di snobismo al contrario, a un certo punto qualcuno iniziò a dire: 'I Genesis hanno studiato in una scuola privata, non sono come noi, non abbiamo niente in comune con loro'. Il punk è stato uno shock per tutti: quando ci vedevamo in sala prove siamo passati dagli assoli di chitarra lunghi otto minuti alle cover dei **Damned**! La moda dettava legge anche in musica, definendo lo spirito dell'epoca a 360 gradi. Ad esempio furono banditi i pantaloni a zampa d'elefante. Dovetti buttare anche le mie scarpe con i tacchi. Fu una cosa orrenda!". Dopo aver sorriso al pensiero del guardaroba di quando era ancora un ragazzo ed essersi soffermato su **Robert Wyatt** e sui **Pink Floyd**, Orzabal torna serio: "Questa è la cosa meravigliosa del tempo che passa. Da lontano puoi finalmente vedere tutto con chiarezza, contestualizzato nella sua epoca: è fantastico. È possibile amare sia i **Sex Pistols** che i Genesis? Ma certo che sì!".

> "Questa è la cosa meravigliosa del tempo che passa. Da lontano puoi finalmente vedere tutto con chiarezza, contestualizzato nella sua epoca. È possibile amare sia i Sex Pistols che i Genesis? Ma certo che sì!"

I primi tre album dei Tears for Fears hanno incendiato gli anni 80 grazie a un sapiente mix di generi differenti. Mentre scalavano le classifiche con i loro singoli orecchiabili, dimostravano di essere molto più di un semplice 'duo synth pop'. Dopo l'esordio con THE HURTING nel 1983 e il grande successo di SONGS FROM THE BIG CHAIR (1985), contenente brani come *Shout*, *Head Over Heels* e *Everybody Wants To Rule The World*, i Tears for Fears si dedicarono al loro progetto più ambizioso. Per completare il terzo album, THE SEEDS OF LOVE (1989), impiegarono quattro anni e spesero un milione di sterline. La rottura fu quasi inevitabile: Orzabal continuò a gestire il marchio, fino a quando non si riconciliò con l'amico d'infanzia, cantante e cofondatore della band, **Curt Smith**, all'inizio del ventunesimo secolo.

THE SEEDS OF LOVE univa psichedelia



Sopra: il primo album dei Tears for Fears, THE HURTING, 1983. Sotto: uno scatto promozionale del periodo di SONGS FROM THE BIG CHAIR.

PRESS/TFF/BIG CHAIR

PRESS/TFF/DAVID SCHEINMANN

Curt Smith e Roland Orzabal splendidi ventenni negli anni 80.

beatlesiana, pop, prog, soul, jazz, socialismo e femminismo, mescolando il tutto in un calderone colorato e fumante. La recente ristampa curata da **Steven Wilson**, contenente anche un buon numero di demo e outtakes, conferma ancora di più il grande eclettismo della band e rimane tuttora un caleidoscopio scintillante di suoni e stili musicali. In ogni caso, non fu un parto indolore. Se i Tears for Fears se l'erano cavata alla grande con il loro secondo album, stavolta era in arrivo 'la crisi del terzo album'. "È pazzesco", osserva Orzabal. "Ho 59 anni e stiamo ancora parlando di una cosa che ho fatto quando non ne avevo ancora 30. Mi ricordo benissimo come andarono le cose. Il successo planetario di …BIG CHAIR, il tour infinito, lo stress che causò sia a me che a Curt. Se non ci avessero obbligato a promuovere l'album fino allo sfinimento ci saremmo fermati molto prima. Però è stato proprio durante quel tour che ci ritrovammo nel bar di un hotel del Kansas, una domenica sera, proprio quando si esibiva **Oleta Adams**. Oleta ha avuto un ruolo determinante nella realizzazione di THE SEEDS OF LOVE, contribuendo a renderlo così speciale. È un disco che sfugge alla catalogazione di genere: ha preso in contropiede tutti quelli che pensavano fossimo capaci di fare un solo tipo di musica. Lì dentro c'è veramente di tutto". Quindi lo scostamento dal tipico pop anni 80 da classifica a base di sequencer e suoni campionati, verso una forma più organica, non è stato casuale? "Be', quando avevamo vent'anni ci capitava spesso di guardare *Top of the Pops*: sul palco c'erano artisti come noi, della nostra età, e avremmo voluto poter essere al loro posto. Dopo aver raggiunto il successo, ci siamo fermati a pensare a cosa avremmo voluto fare. La scena musicale inglese stava scadendo nel pop più terra terra: era il periodo in cui furoreggiavano Stock, Aitken e Waterman… non riuscivo più nemmeno ad ascoltare la radio. Il nostro produttore, **Chris Hughes**, ci aveva fatto conoscere un sacco di musica degli anni 70, la stessa con cui in realtà eravamo cresciuti: io e Curt ad esempio eravamo grandi fan dei primi **Blue Öyster Cult**. Ascoltando **Steely Dan**, **Little Feat** e abbiamo capito che non volevamo più sbatterci per competere con chi era in classifica in quel momento, ma volevamo competere con i giganti del passato, con i grandi classici. E così abbiamo deciso di andare in quella direzione. Solo che c'è voluto un sacco di tempo…". La realizzazione di THE SEEDS OF LOVE si è rivelata un vero e proprio rompicapo tra studi di registrazione, produttori, session men e crisi personali. "Stavano accadendo un sacco di altre cose, almeno per me". Orzabal e Smith avevano fondato i Tears for Fears "con l'obiettivo di diventare ricchi, famosi e potersi pagare delle sedute di terapia secondo il metodo di **Arthur Janov**". Finalmente Orzabal poteva iniziare la 'terapia primaria' (Primal Therapy) dopo essersi trasferito a Londra con sua moglie. "Misi tutto in *stand by* per dedicarmi a sconfiggere i miei demoni interiori". Due o tre volte a settimana si faceva una camminata di venticinque minuti dalla sua nuova casa di Belsize Park verso lo studio a Tufnell Park dove effettuava la terapia e poi di nuovo verso casa. "Le canzoni di THE SEEDS OF LOVE hanno iniziato a emergere durante quelle passeggiate". Le idee si sono trasformate in demo nello studio casalingo, senza apparente pressione. "Ma vivendo a Londra, non ho potuto fare a meno di drizzare le antenne. La musica stava cambiando, qualcosa si stava muovendo e il risultato più evidente fu la nascita della scena rave e di una seconda *Summer of Love*. Una parte di me iniziò a sintonizzarsi su quella lunghezza d'onda: mi feci crescere i capelli e diventai un po' hippie! Del resto sulla staccionata di fronte a casa mia qualcuno aveva dipinto la scritta 'Amo i girasoli'". A giudicare dai nuovi arrangiamenti, anche i **Beatles** di MAGICAL MYSTERY TOUR sembrano aver avuto un ruolo importante nella definizione del sound dell'album, anche perché la Beatlesmania era tutt'altro che finita. "Sì, ci fu un grande ritorno negli anni 90. Una delle mia can-

PRESS/TFF/ROLAND ORZABEL

Orzabal in uno scatto recente.

Il secondo album dei Tears for Fears, SONGS FROM THE BIG CHAIR, 1985.

PRESS/TFF

Curt Smith e Roland Orzabal nel 2014.

zoni preferite dei Beatles è *I Am The Walrus* e posso confermare che l'abbiamo studiata con molta attenzione, analizzando in particolare il tempo e la ritmica, quando abbiamo registrato *Sowing The Seeds Of Love*. Senza dimenticare anche *Hello Goodbye*". Allo stesso tempo, il duo si soffermò anche sulla situazione politica del Paese. "Non potevo sopportare la Thatcher. Non la reggevo proprio. Iniziai a occuparmi maggiormente di politica, abbandonando la psicologia. Cominciai a leggere Marx e fu una rivelazione". Dal punto di vista musicale, Orzabal ha sempre preso come un complimento la critica di essere un perfezionista. "Lo sono ancora, lo sono sempre stato". Così mentre il team definiva e perseguiva la nuova direzione creativa, ci fu un vero e proprio via vai alla produzione che coinvolse gente come **Clive Langer** e **Alan Winstanley** (Madness, Elvis Costello) e tanti altri, fino al ritorno di Chris Hughes, che aveva prodotto i primi due album. "Che Dio lo benedica… lo abbiamo richiamato dopo averlo licenziato. Tutto sembrava complicato a un certo punto. L'idea non è mai stata quella di registrare qualche pezzo da tre minuti e mezzo, qualche canzone carina e via. Dopo il successo di …BIG CHAIR non potevamo risparmiarci, dovevamo cercare di fare ancora meglio. Così Chris apriva il mix e ci infilava dentro una chitarra registrata al contrario e tutti pensavamo 'ecco i Pink Floyd!'. Stava venendo fuori un disco molto prog (*ride*). Ma il problema è che in questo modo puoi rischiare di realizzare un pezzo perfetto a cui però manca la cosa più importante: l'anima. Per me era tutto lì, riuscire a infondere vita alle canzoni. Ad esempio sono molto orgoglioso di *Badman's Song*, del modo in cui l'abbiamo assemblata mettendo insieme non so quanti differenti take, forse trenta o quaranta, fino a ottenere un risultato meraviglioso. Lo so che ho fatto arrabbiare un sacco di gente, ma sono contento di essermi impuntato su certe cose, in questo modo abbiamo lasciato qualcosa di bello ai posteri". E *Woman In Chains* è davvero un inno femminista come si dà sempre per scontato? "Uhm… in realtà parla di mia madre. Per un po' ha fatto la spogliarellista. Lei e mio padre gestivano un'agenzia di spettacolo da una casa popolare a Portsmouth. Quando andava a spogliarsi nei locali, mio padre la faceva accompagnare da un autista che aveva anche il compito di controllarla. Se veniva a sapere che aveva parlato con un altro uomo, quando tornava a casa la gonfiava di botte. Il tema della canzone è la violenza domestica".

Il mitico e problematico THE SEEDS OF LOVE, 1989.

Ovviamente è impossibile non chiedere a Roland di **Phil Collins** e della sua presenza alla batteria proprio in quel brano dell'album: "Volevamo che entrasse con una cosa alla *In The Air Tonight*, una rullatona ad effetto insomma, ma lui non era molto d'accordo. Così alla fine abbiamo dovuto ricreare il fill di batteria da soli, mettendo insieme varie parti". A quanto pare, quando Smith contattò Collins per chiedergli di quanti giorni di studio di registrazione avrebbe avuto bisogno per incidere le parti di batteria sul brano, Phil gli rispose che sarebbe arrivato in sala all'ora di pranzo e che sarebbe stato a casa per il tè. E così fu. Smith, dal canto suo, diventò un po' il supervisore dell'intero lavoro, dato che "c'erano già tante persone che si occupavano dei dettagli: il suo ruolo fu più quello di valutare il risultato nell'insieme". Proprio quest'anno, SEEDS OF LOVE è stato ristampato in una nuova versione rimixata da Steven Wilson. "Ha fatto un gran bel lavoro. È una specie di genio". In definitiva, possiamo affermare che THE SEEDS OF LOVE è stato il frutto principalmente della visione e della tenacia di Roland Orzabal? "Non ho fatto altro che seguire l'ispirazione. Perché se non lo fai, sei destinato a una vita tormentata. Tutto quello che crei è legato a doppio filo con la tua vita. È questa la cosa incredibile dell'arte: rappresenta il modo in cui cambiamo, cresciamo e ci evolviamo. L'unico rimpianto che ho è che io e Curt non ci siamo resi conto immediatamente della grandezza di quello che avevamo costruito in quel periodo. E soprattutto, non ci siamo resi conto che il nostro percorso non era ancora terminato. Se avessimo aggiustato un po' le cose tra di noi, avremmo potuto realizzare qualche altro buon disco. Ma del resto eravamo ancora molto giovani… improvvisamente siamo diventati delle superstar, con tutte le controindicazioni e gli eccessi a cui può portare il successo. Se penso ai miei figli, che hanno rispettivamente 25 e 28 anni… be', noi certe cose le abbiamo fatte già a vent'anni". Attualmente, i Tears for Fears stanno lavorando al loro nuovo album. In realtà hanno cominciato sette anni fa. Solo sette? "Esatto! Vogliamo superare i tempi di realizzazione di THE SEEDS OF LOVE! (*ride*) Devo trovare il modo di andare a trovare Curt in America, è fondamentale che lavoriamo stando insieme nella stessa stanza. Speriamo di finire entro il 2021. Abbiamo fatto un capolavoro con THE SEEDS OF LOVE e ne siamo assolutamente consapevoli. Nessun altro avrebbe potuto riuscirci".

IL PENSIERO CHE UCCIDE

Nel nuovo album dei **Gazpacho**, FIREWORKER, il tastierista **Thomas Andersen** ha intrapreso un vero e proprio viaggio nella mente umana, alla ricerca di una misteriosa entità pronta a condizionare le nostre scelte in maniera imprevedibile.

Testo: **David West** Foto: **Nina Krømer**

"Mi rendo conto che si tratta di un album difficile da assimilare. Non invoglia molto all'ascolto, ma quando si sviluppa la giusta sintonia, l'esperienza ripaga lo sforzo". Thomas Andersen, tastierista dei Gazpacho, descrive così l'undicesimo album della band norvegese. Nel suo studio di registrazione a Oslo sono presenti un sintetizzatore Moog del 1968 e una t-shirt autografata del tour di Anderson Bruford Wakeman Howe. L'ultimo libro che ha letto è stato l'autobiografia di **Rick Wakeman**, il suo eroe fin da quando era piccolo, ma i suoi gusti come lettore trascendono la tematica musicale. Originariamente, infatti, il nuovo album dei Gazpacho doveva essere basato sull'opera teatrale di **Henrik Ibsen** *Little Eyolf* [Il piccolo Eyolf], in cui si consuma il dramma di un bambino diventato invalido e della sua famiglia. "Tutto ruota intorno al fatto che Eyolf da piccolo era caduto da un tavolo mentre era stato lasciato solo dai genitori, che ora non fanno altro che accusarsi l'un l'altro, odiandosi. È una rappresentazione straordinaria della psicologia che è alla base di alcuni rapporti di coppia. Però mentre ci lavoravamo, ci siamo resi conto che sarebbe stato impossibile aggiungere qualcosa alla storia e così ci siamo concentrati su un aspetto molto specifico: l'istinto".

L'analisi dell'istinto ha portato Andersen a esplorare l'idea che dentro di noi ci sia qualcosa, una specie di entità – il Fireworker che dà il titolo all'album – in grado di spingerci ad agire senza che ce ne rendiamo conto. Per chiarire meglio il concetto, Andersen utilizza l'esempio di una persona che scivola sul ghiaccio. "C'è qualcosa che scatta dentro di noi, il corpo ela-

Gazpacho: eccoli che arrivano.

bora la posizione che ci permette di non cadere, muovendo in maniera strana le braccia, interrompendo qualsiasi altra cosa stiamo facendo. La domanda che mi sono posto è la seguente: se questo fattore può scattare in questo caso, forse può entrare in gioco anche in molte altre situazioni". Un altro esempio citato da Andersen è quello dell'atto sessuale: durante l'atto, la percezione del disgusto è azzerata e l'orgasmo è la ricompensa per aver intrapreso un comportamento che potenzialmente può portare alla prosecuzione della specie. "È come una droga che stimola la giusta reazione, per poi scomparire nel momento in cui l'azione si è compiuta, lasciando una scia di incredulità. Ci spinge a compiere azioni illogiche e controproducenti. Mi hanno raccontato che una mia lontana parente venne messa incinta da un soldato svedese. Quando lui lo seppe, decise di annegarla in un lago. Indubbiamente non fu una buona idea, dato che per questo venne condannato e decapitato. Eppure qualcosa lo aveva spinto a compiere un'azione orrenda, oltre che illogica".

Apparentemente, FIREWORKER non sembra avere niente in comune con i due precedenti concept album dei Gazpacho, DEMON (2014) e MOLOK (2015). Eppure secondo Thomas il protagonista è lo stesso. "In DEMON c'era questo personaggio che a un certo punto si rende conto che esiste una creatura immortale, e pensa che sia un demone. Inizia a cercarlo in tutto il mondo, in ogni posto dove viene segnalata una sua apparizione. Lo stesso personaggio in MOLOK costruisce una specie di computer *ante litteram*, grazie al quale riesce a prevedere gli eventi danneggiando il corso della storia". Sarà per questo

«IN UN PUNTO REMOTO DEL NOSTRO CERVELLO C'È L'ATTRAZIONE PER IL PERICOLO E PER LA MORTE. SI POTREBBE RIFLETTERE SU QUESTE TEMATICHE PER ORE, LASCIANDO VAGARE LA MENTE. TUTTO TORNA, IN QUALCHE MODO»

che anche musicalmente FIREWORKER accoglie le suggestioni più svariate: ad esempio l'inizio di *Space Cowboy* fa riferimento a Parigi, in particolare a quella di inizio Novecento in cui era in voga la passione per le automedicazioni radioattive, e alle 'radium girls', un gruppo di ragazze americane che lavoravano in fabbrica alla colorazione degli schermi fosforescenti degli orologi, senza rendersi conto di venire avvelenate dalla vernice radioattiva presente sui pennelli che utilizzavano. Ovviamente a questo punto entra in scena anche **Marie Curie**, la celebre scienziata che condusse i primi studi sulle radiazioni. "Forse non tutti sanno che con un contatore Geiger è ancora possibile ricostruire il percorso che effettuava ogni giorno a Parigi per andare a lavoro… il motivo è che ci sono ancora tracce di radioattività. Il suo quaderno degli appunti è conservato in un baule di piombo nel caveau di una banca, perché è così radioattivo da essere pericoloso: se qualcuno lo tenesse sulla propria scrivania, probabilmente morirebbe dopo breve tempo. Insomma, torniamo al discorso sulla pericolosità di certe idee, di certe azioni… in un punto remoto del nostro cervello c'è l'attrazione per il pericolo e per la morte. Si potrebbe riflettere su queste tematiche per ore, lasciando vagare la mente. Tutto torna, in qualche modo".

Il problema è come riunire in maniera musicalmente coerente tutto questo flusso di informazioni. Secondo Andersen, l'ascoltatore non deve per forza comprendere tutto quanto al primo ascolto. "Una delle caratteristiche degli album prog più riusciti è proprio quella di non essere immediatamente comprensibili. Con questo non voglio dire che FIREWORKER sia un capolavoro, ma penso che sia un buon disco e che soddisfi le caratteristiche che dovrebbe avere un album prog nel 2020. Si tratta di una via di mezzo tra un libro e un disco, o tra un dibattito erudito". La speranza è che l'ascoltatore prenda quello che vuole dai testi e dalla musica e lo faccia proprio, modulandolo in base alla propria esperienza personale. "In fin dei conti è quello che abbiamo fatto tutti noi con i nostri dischi preferiti. Ad esempio io ci ho messo dieci anni per capire THE HOUNDS OF LOVE di **Kate Bush**. Poi ho letto un'intervista e ho intuito che ci fosse di mezzo il mare, probabilmente una metafora per qualcos'altro. Davanti al mare ci sentiamo tutti un po' persi, perlomeno era così anche per me quando ero un ragazzo. Improvvisamente ho sviluppato un legame pazzesco con l'album. Solo dopo altri dieci anni ho compreso la storia narrata nel lato B del disco, *The Ninth Wave*. Questo per dire che non è fondamentale capire sempre tutto. L'importante è entrare in sintonia".

FIREWORKER esplora delle tematiche molto oscure, e la musica è inevitabilmente malinconica, ma a quanto pare la realizzazione dell'album non è stata il frutto di un percorso compositivo tormentato: "Personalmente riuscire a concretizzare le mie idee mi rende sempre molto felice. Quando individuo una tematica interessante impiego circa un anno o un anno e mezzo a sviscerarla completamente. Quello che mi piace di più è quando mi capita di sognare ad occhi aperti. Mi ricordo quando da bambino mi capitò di leggere un libro di poesie, in cui ogni poesia era costituita da una sola, singola parola: *fratello, guerra, erba*… Ogni parola è in grado di evocare dentro di noi una determinata immagine: il cervello si attiva ed ecco che puoi sentire il profumo dell'erba e puoi iniziare a camminare in mezzo a un prato. Se è possibile partire da un'immagine molto semplice e poi rielaborarla a proprio piacimento, allora posso divertirmi anche con le fate e i folletti".

«MI RENDO CONTO CHE SI TRATTA DI UN ALBUM DIFFICILE DA ASSIMILARE. NON INVOGLIA MOLTO ALL'ASCOLTO, MA QUANDO SI SVILUPPA LA GIUSTA SINTONIA, L'ESPERIENZA RIPAGA LO SFORZO»

Gazpacho. Da sinistra a destra: Thomas Andersen, Robert R Johansen, Jan Henrik Ohme, Mikael Krømer, Kristian Torp, Jon-Arne Vilbo.

E questo ci riporta alla traccia di apertura di FIREWORKER, ovvero *Space Cowboy*, in cui il tema di pianoforte sembra rievocare l'atmosfera che si respirava nella hall di un albergo degli anni Trenta. "Ora mi vado a fare un bel cocktail, indossando un bel vestito bianco, un bastone… perché no? Sono scenari di fantasia in cui posso entrare e uscire quando voglio. È come se nella mia testa ci fossero tante stanze: mi basta aprire una porta per accedervi. Dietro a ogni porta può esserci un faro che si affaccia sulle onde brumose, o magari una fitta foresta. Non sono luoghi spaventosi, ma sono pieni di malinconia. È un po' una reazione al mondo di internet e ai social, in cui tutto è molto diretto e quasi violento. Spesso in questo tipo di rapporti manca la sensibilità e l'umanità. Abbiamo decisamente bisogno di strumenti che stimolino la nostra immaginazione, che ci trasportino in altri luoghi e ci consentano di essere qualcun altro. I giochi al computer possono essere un mezzo valido, ma la musica è ancora più potente".

IN EDICOLA

DAL 29 DICEMBRE

Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/hardrock
versione digitale disponibile dal 26 dicembre

L'arte del compromesso

I VEMM, GIOVANE GRUPPO ROMANO, PRESENTANO UN'AMBIZIOSA OPERA CONCEPT DIVISA IN TRE ATTI, DI CUI "COMPROMESSO" È IL PRIMO TASSELLO.

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Nel prog italiano sono ancora in pochi a conoscere i VEMM (acronimo di Very Excited Mad Musicians), anche se sono attivi da circa sette anni. COMPROMESSO, che arriva dopo l'esordio omonimo nel 2014 e un live nel 2017, è il primo capitolo di una trilogia che ha per protagonista una giovane liceale e il suo viaggio personale all'interno delle proprie riflessioni. Il chitarrista e fondatore **Emanuele Luigi Andolfi** ci racconta il percorso per arrivare al nuovo album.

I VEMM sono nati tra le aule del Saint Louis College of Music di Roma; qual è la scintilla che ha portato alla nascita del gruppo?

La bellezza e il poter navigare con la follia. Proviamo a spiegarci meglio… della bellezza in sé preferiamo non parlarne per evitare di tradirla concettualizzandola, mentre lasciandola nel suo habitat irrazionale riusciamo a viverla con i sensi. Perché è il nostro impulso? Anche se potrà sembrar banale, lo stimolo è realizzare qualcosa di bello… che ci trafigga, che ci elettrizzi e che ci ecciti (vedi la parola Excited nel nome). Non abbiamo potere sul bello, casomai è il contrario. Noi siamo veicoli passivi. Ciò che ci caratterizza essendo "creatori artistici" è la follia (vedi anche la parola Mad). Crediamo che non esista creatività se non attingendo alla tua follia, qualcosa che abbiamo tutti da bambini. Essere bambini/folli ci permette di vedere le cose non solo come oggetti utili a un solo scopo… storie al di là del loro mero significato. In età adulta questa dimensione fantastica fa i conti con la razionalità, che serve a renderci maturi. Eludendo il processo di corrispondenza e lasciando libera l'immaginazione, come i bambini, quando sogniamo o ci distacchiamo dalla realtà, possiamo esprimere la sana dose di follia per arrivare a pensare situazioni o immagini, che altrimenti non vedremmo mai nella vita quotidiana. Il mezzo di cui disponiamo per raggiungere questa dimensione è la musica, che è già vasta e astratta. Con la rivoluzione di Internet e tutti gli stimoli collegati è facile capire in che razza di parco giochi possiamo immergerci.

La copertina di COMPROMESSO.

Vi ritrovate nella catalogazione di progressive rock?

Troviamo improprio l'utilizzo del termine "catalogazione" quando ci si riferisce a qualsiasi espressione artistica.

Nell'era della globalizzazione musicale abbiamo la fortuna di poter ascoltare molti artisti che, indipendentemente dalla loro provenienza e cultura, dimostrano di possedere influenze e radici fuori da ogni schema o, per l'appunto, catalogazione.

Così come non si possono classificare i gusti musicali di un singolo elemento, è impossibile schedare questo tipo di musica, il cui intento è anche omaggiare la bellezza e la versatilità delle diverse sonorità. L'amore e la dedizione di questi musicisti ci ha inevitabilmente condizionato e ispirato. Non dimentichiamo di certo le radici del progressive italiano storico, ma oggi è nostro compito far immergere l'ascoltatore nella percezione di "unire e divenire"… dall'idea alla forma. Ci piace partire dall'idea e immaginare la musica che possa rappresentarla, forse è per questo che ci capita di spaziare molto fra gli stili. Emanuele non compone in maniera verticale, come è frequente nella musica moderna, ma orizzontalmente, come si usava in ambito

Il cast di VEMM.

sinfonico. Diciamo che è una visione contrappuntistica, dove l'armonia non è scandita dal tempo ma scaturisce dalle interazioni delle linee di note, ponderate rispetto a cosa c'è prima, sopra e sotto.

Dal vostro sound si deduce che conosciate bene le attuali contaminazioni jazz, metal e avant-garde del prog. In questo senso vi sentite più influenzati dal passato o dal presente?

Per evitare di essere prolissi diamo per scontato che il presente sia inevitabilmente influenzato dal passato. Ovviamente siamo stati cullati dal progressive in tutte le salse, ma non nascondiamo i nostri ascolti diversi (dal metal estremo alla psytrance). Siamo anche fruitori incalliti di film e videogiochi, corredati da musiche bellissime che ci hanno ispirato. Con la folta, e sempre meglio prodotta, dispensa musicale (ricordiamo la forte evoluzione tecnologica che ha reso "user friendly" la produzione musicale), non possiamo che essere fortemente e indistricabilmente influenzati dalla musica contemporanea. Per questo motivo gli artisti che per noi hanno valore sono tanti, troppi per poterli comprimere in una risposta: Tigran Hamasyan, Hiatus Kayote, Snarky Puppy, Devin Townsend, Opeth, Animals as Leaders, Steven Wilson, Thank You Scientist, David Maxim Micic, Meshuggah, Igorrr.

Precedentemente i vostri testi avevano un taglio ironico, seguendo i dettami di Frank Zappa. È giusto affermare che con COMPROMESSO avete optato per una linea più seria?

Abbiamo notato una certa dicotomia che si stava creando fra la musica e il testo che la accompagnava. Il modo in cui comunicavamo, anche se volutamente ironico o pungente, voleva suscitare la riflessione dell'ascoltatore ma, purtroppo, l'ironia non può andare in profondità come un altro tipo di testo, poiché dopo un certo numero di ascolti può risultare stucchevole. L'ironia è un gioco fra chi fa la battuta e chi la capisce. Ha le sue bellissime regole, che possono scontrarsi in un discorso più allargato. I temi di COMPROMESSO non sono immediati (domande esistenziali), perciò abbiamo preferito stravolgere la scrittura dei testi. D'altronde l'intricato concept rappresenta i dialoghi della protagonista, Elea, con il proprio diario (se stessa). Essendo alienata dalla realtà, non potevamo tradire la sua scrittura snaturandola o rendendola subito accessibile. Elea dialoga con il proprio Io, non con lo spettatore… non ha bisogno di spiegare nulla. Caratteristica comune ai personaggi di H.P. Lovecraft. Comunque il nostro modo di comunicare, al di fuori del concept, non cambia, non abbandoneremo il taglio ironico perché siamo così a livello umano. Non abbiamo voglia di appesantire i contenuti della comunicazione, soprattutto dal vivo, dove spesso interagiamo con un pubblico che ha bisogno di essere distratto dai problemi personali e sfogare lo stress accumulato.

«Ci piace partire dall'idea e immaginare la musica che possa rappresentarla. Forse è per questo che ci capita di spaziare molto fra gli stili»

Capitolo 6 prima dell'incisione di FRUTTI PER KAGUA. In alto da sinistra: Luciano Casa, Riccardo Bartolotti, Jimmy Santerini. In basso da sinistra: Lorenzo Donati, Luciano Galli e Mauro Romani.

QUEI FRUTTI "STRANI"

I toscani **Capitolo 6** non hanno ottenuto molta attenzione da pubblico e addetti ai lavori, forse confusi tra i tanti nomi che uscirono fuori tra il 1971 e il 1972. Eppure il loro FRUTTI PER KAGUA (It ZSLT 70014, marzo 1972), dove per i testi ci sono le firme di **Edoardo De Angelis** e **Francesco De Gregori**, non è inferiore a molti e più celebrati album di quel periodo.

Testo: **Guido Bellachioma**

Il rock dei **Capitolo 6** ha influenze hard e reminiscenze **Jethro Tull** (ovvio che la storia ha poi deciso che ogni suono flautistico nel rock debba far pensare a **Ian Anderson**) che si mescolano alla canzone d'autore e alla melodia italiana. Peccato che gli scarsi risultati indussero i musicisti, prima dell'estate 1973, a separarsi mentre stavano preparando i materiali del secondo 33 giri. Raggiungere **Renato Bartolotti**, chitarrista del gruppo, ci ha permesso di colmare numerose lacune nella storia di questa piccola leggenda della scena rock italiana dei primi anni 70. I suoi racconti hanno il sapore di un'altra epoca, però ancora attuale nella intatta passione per la musica

TRA GLI EREMITI E I RANGERS

Gli Eremiti e i Rangers erano rispettivamente di Lucca e Livorno. Negli anni 60, l'epoca del beat e del Piper Club, erano molto attivi e popolari in Versilia. I due gruppi si sciolsero quasi contemporaneamente (fine 1968 – primi mesi 1969) decidendo, data l'amicizia esistente, di formare un super gruppo. Così nacque Capitolo 6, formato da due Rangers (**Lorenzo Donati**, batterista, e **Mauro Romani**, bassista) e due Eremiti (**Luciano Galli**, cantante, e **Jimmy Santerini**, tastierista); come secondo batterista per rafforzare il suono, ma solo nel ruolo di turnista, fu incluso **Luciano Casa** di Viareggio (Eremiti). Erano in cinque ma senza chitarrista. In un primo momento fu preso in considerazione "Bibi" degli Eremiti, molto bravo, diplomatosi poi in chitarra classica, mi risulta che sia tutt'oggi molto attivo. Ma all'epoca declinò l'offerta e il nascente Capitolo 6 continuò a cercare il chitarrista.

RICCARDO DA PONTEDERA

Qualcuno mi fece buona pubblicità, affermando che sarei stato un ottimo elemento per loro, così vidi arrivare a Pontedera Santerini con Alessandro, suo amico di Lucca, che chiamava il "Sandrega", ma il cognome non lo ricordo. Vennero su presentandosi: "Noi cerchiamo un chitarrista". Era il 1969 e io, classe 1953, avevo 16 anni. I miei genitori strinsero un po' i denti, insomma ero ancora un bambino. Successivamente i ragazzi del gruppo si presentarono ai miei genitori, che si convinsero a lasciarmi suonare con loro.

ALLORA ERA COSÌ

La scena nella nostra zona era come in quasi tutta l'Italia, ricca di idee, voglia d'innovazione musicale e sociale. Esisteva un fermento negli animi delle persone, mentre i gruppi delle sale da ballo si contendevano i gradimenti del pubblico: chi suonava il commerciale, inteso come brani accessibili anche dai meno evoluti musicalmente, chi il beat o il rhythm and blues. In quegli anni la musica era davvero un collante sociale per le emozioni e per l'esuberanza giovanile, un po' come oggi i tablet o i telefonini accomunano i ragazzi. Prima c'era il tempo per ascoltare la musica mentre ora è divorato dalle applicazioni dei telefonini o dai videogiochi. La musica viene ascoltata di fretta e deve comunque essere fruibile anche all'orecchio meno esperto, cioè non deve essere complicata. Chi ama la musica veramente e fa ricerca come allora non ha più motivo di esistere. Ormai è un fast food anche la musica.

Riccardo Bartolotti: voce, chitarra, flauto
Loriano "Fischio" Berti: sax, flauto
Jimmy Santerini: tastiere, voce
Mauro Romani: basso
Lorenzo Donati: batteria, voce

LATO A
Frutti per Kagua *18:40*

LATO B
Grande spirito *3:35*
Il tramonto di un popolo *6:00*
L'ultima notte *11:28*

Manifesto della prima edizione del festival, Viareggio 1971. Organizzato da Massimo Bernardi del Titan di Roma. Chiuse dopo la quarta edizione, Villa Borghese, Roma, 1974.

BRANI ORIGINALI "GALEOTTI"

Il nostro repertorio nelle sale da ballo, essendo condizionato dal riempimento dei moduli SIAE, si limitava ai successi che andavano maggiormente, dove inserivamo qualcosa della nostra personalità. D'altronde la gente doveva ballare e in quella dimensione non c'è la valutazione artistica. Il ballo ha un approccio totalmente diverso dall'ascolto di un concerto.

DAL VIVO

Ricordiamo benissimo la prima edizione del Festival di musica d'avanguardia e di nuove tendenze nella pineta di Lagomare a Torre del Lago (Viareggio, fine maggio-inizio giugno 1971): **Mia Martini e la Macchina**, **Osanna**, **Delirium**, **Premiata Forneria Marconi**. Pensa che, nonostante una situazione così alternativa, per colpa dei discografici fummo costretti a presentarci con *L'amavamo in tre* (facciata B di *M'innamoro di te*, loro primo 45 giri, uscito in concomitanza del festival), pezzo leggero che veramente non aveva niente a che vedere con il nostro rock progressivo.

NO AL COMMERCIALE

Fortunatamente potevamo suonare due brani e ci lanciammo in una improvvisazione vera per cambiare nettamente storia. L'improvvisazione era un campo in cui noi veramente si valeva qualcosa… eh! Avevamo un sound veramente bello. La critica apprezzò la creatività del brano 'libero' ma disprezzò l'altro: fu un brutto colpo alle gambe per me e per il mio morale. Io accuso subito le critiche perché l'arte è anche linguaggio per entrare in contatto con gli altri. Quando ti tirano le legnate nelle gambe te le ricordi e allora cerchi di scansare il motivo per cui le prendi, cioè il 'commerciale', però questo atteggiamento porta all'isolamento. In seguito il Capitolo 6 migliorò sempre più la propria qualità musicale, ma è altrettanto vero che la ricerca del pubblico più interessato all'ascolto allontanò il pubblico 'ballerino'. Ci ritrovammo a godere di noi stessi al festival romano di Villa Pamphili l'anno successivo.

CAPITOLO 6 E KAGUA

La suite di Kagua nacque da un'idea di **Loriano "Fischio" Berti**, ovvero il riff aggressivo che introduce e contraddistingue la prima parte. Successivamente il lavoro venne sviluppato a tavolino collettivamente: voci, cori, accordi. I Capitolo 6 erano musicalmente ben forgiati e stavano bene insieme, esprimevano un sound progressivo ma non canonico, pur se le forme fiatistiche di 'Fischio' si rifacevano a qualcosa di esistente. Il nostro mondo era abbastanza sperimentale, sia nelle voci che nelle forme sonore e armoniche. Fummo noi stessi i nostri soli punti di riferimento, anche se amavamo la nuova musica che nasceva ovunque. Se avessimo avuto più tempo insieme, i risultati avrebbero potuto essere decisamente più importanti, ovviamente con gli stessi mezzi a disposizione degli artisti inglesi e americani.

TUTTO OK?

Di KAGUA oggi cambierei poco, perché se una cosa nasce in quel preciso periodo al massimo posso rimpiangere di non aver realizzato tutte le idee che avevo in testa, anche per le limitazioni tecniche dell'epoca. Però sono comunque soddisfatto di come ha reso nel 1972 e di come rende ancora oggi. Tutt'ora piace a chi lo ascolta, quindi non c'è bisogno di toccare nulla. Lasciamo che l'automobile del 1950 rimanga tale, non c'è bisogno che diventi come una odierna.

Fake news *ante litteram*

I Capitolo 6 hanno almeno due "notizie false" che li riguardano circolanti su Internet. La prima riguarda l'incisione del 45 giri *Cool Jerk / Please Please Please*, pubblicato nel 1969; in realtà il disco fu inciso nel 1966 dai Capitols di Chicago su etichetta Karen, distribuzione ATCO. La seconda riporta che avrebbero aperto il concerto romano dei Led Zeppelin il 4 luglio 1971. Ovviamente la notizia non corrisponde a realtà, dato che gli Zeps suonarono solo a Milano il 5 durante la tappa del Cantagiro al Vigorelli; il concerto fu interrotto dalle cariche della polizia e il gruppo inglese non tornò più in Italia. Eppure la notizia è riportata anche sul libro inglese *Led Zeppelin – The Concert File* del 2005 di Dave Lewis e Simon Pallett: "Un membro degli italiani Capitolo 6 afferma che il gruppo avrebbe suonato prima degli Zeppelin a Roma. Non abbiamo trovato nessuna conferma". I musicisti italiani hanno sempre smentito di aver fatto questa affermazione.

KAGUA E DINTORNI

Intervista a Edoardo De Angelis

Quando si concepiva FRUTTI PER KAGUA **Edoardo De Angelis** e **Francesco De Gregori** circuitavano alla It Dischi di **Vincenzo Micocci**. Prima della pubblicazione di KAGUA De Angelis aveva all'attivo il 45 giri *Lella* (novembre 1970) e l'album IL PAESE DOVE NASCONO I LIMONI (febbraio 1972), entrambi a nome Edoardo e Stelio; il secondo stava per pubblicare il progetto THEORIUS CAMPUS (maggio 1972) insieme ad Antonello Venditti, mentre l'esordio solista, ALICE NON LO SA, sarebbe uscito nell'aprile 1973. Abbiamo contattato Edoardo per sapere qualcosa in più sulla loro partecipazione a questo album.

PERCHÉ INSIEME?

In quegli anni De Gregori ed io avevamo un patto. Ognuno, naturalmente, scriveva per sé le proprie canzoni, ma per gli altri artisti eravamo d'accordo che avremmo composto a quattro mani, come capitò per Maurizio Bigio, per Amedeo Minghi, per Marisa Sannia e per Capitolo 6.

COME ACCADDE?

I testi furono scritti subito prima che i ragazzi andassero in studio a registrare. La scelta della lingua italiana fu dovuta a una nostra precisa volontà, anche se l'atteggiamento musicale dei brani avrebbe richiesto versi in inglese, lingua di cui Francesco aveva dimestichezza per la sua frequentazione di Bob Dylan e Leonard Cohen, che già conosceva, traduceva, riadattava. L'idea di base era quella di rappresentare la gloriosa epopea di un popolo, di una razza. Le liriche dovevano dare forza e potere all'immagine di un popolo a un bivio importante della propria storia, della propria leggenda. La fierezza, l'onore, il coraggio, il sacrificio erano i colori che volevamo attribuire alle parole di quella gente, alle immagini da diffondere. Rileggendo quei testi mi piacerebbe che anche la nostra gente potesse riconoscere e vivere pienamente quei sentimenti. Sarebbe bello riscriverli oggi, in questo clima di pensiero collettivo così conflittuale e disarmante.

I TEMPI DELLA IT

Eravamo sempre al centro di un gran viavai di artisti, musicisti, band. Micocci e la sua It erano un importante centro di smistamento delle arti musicali giovanili. E poi negli stessi uffici c'erano diverse altre etichette. Ricordo che i Capitolo 6 erano ragazzi molto simpatici, con i quali non abbiamo mai avuto alcun tipo di problema. Per me e Francesco era un gioco divertente, ma solo l'inizio di un volo… la prima fase del decollo. Il futuro era lontano. Certo, non avremmo mai immaginato che, passati quasi 50 anni, ci saremmo ritrovati a parlare ancora di FRUTTI PER KAGUA. È una bella sensazione.

COPERTINA

Le immagini di copertina dell'album sono di un fantastico disegnatore di origine bergamasca, **Alvise Sacchi**, che era sempre con noi, come parte fissa del gruppo di amici e di lavoro. Era davvero geniale, suonava anche le percussioni nei **Blue Morning** di **Maurizio Giammarco** e **Roberto Ciotti**; qualche anno dopo se ne andò a insegnare arte in Venezuela, dove nel 1978 fondò il gruppo musicale Musikautomatika. Un'altra sua bella copertina fu quella di AMEDEO MINGHI (1973), esordio a 33 giri di Amedeo, che era un altro degli insostituibili del nostro giro. Sacchi collaborò anche con Antonello Venditti (L'ORSO BRUNO) e De Gregori (ALICE), come grafico e disegnatore.

LA SCENA ROCK ITALIANA DEI 70

Da cantautore la scena rock italiana che più mi interessava era quella dei "colleghi": **Eugenio Finardi** e in misura minore **Alberto Camerini**. Più avanti fui un appassionato ammiratore di Francesco Di Giacomo, come uomo e come ar-

tista. Poco dopo si manifestò la genialità di Vasco, che vidi per la prima volta nel tour 'Primo concerto', insieme con Alberto Fortis, entrambi alle primissime armi. Vasco cantava "non siamo mica gli americani", voce e chitarra, ma già si capiva che…

PARLA ALDO FILIPPI

È un artista che ricerca il giusto linguaggio attraverso le proprie immagini. Fotografo (aldofilippi.it), nato a Pontedera come Bartolotti, è amico del chitarrista dei Capitolo 6 da una vita e l'affetto è evidente nelle sue parole.

ERAVAMO PICCOLI COSÌ...

Ho conosciuto Riccardo alle scuole medie Pacinotti di Pontedera. Nel 1965/66 ci siamo frequentati nel doposcuola nell'attività condotta da una professoressa di musica di cui non ricordo il nome. Riccardo dimostrava già una importante sensibilità per la musica e con la chitarra aveva un feeling particolare, accompagnato da un orecchio straordinario. Finite le medie scelse il mondo del lavoro, senza trascurare mai le sette note. Era un ragazzo semplice, cordiale ed educato, che non si vantava mai della sua bravura e manteneva sempre vivi i legami con gli amici.

CHE RICORDI...

Erano anni in cui ogni paese aveva almeno un locale per far esibire i gruppi come i Capitolo 6, che nascevano da un giorno all'altro. Nella Versilia loro avevano un approdo usuale presso Il Pirata a Marina di Massa, situato sul lungomare, meta di tanti giovani e amici, che volevano ascoltarli, anche se ricordo di averli ascoltati anche al Nuova Era di Fucecchio. Quei posti erano pieni di tanti giovani alla ricerca dell'approccio con le ragazze, che da poco uscivano da una cultura "nascosta". I nostri genitori erano i figli della guerra e quelle aperture, che si sarebbero concretizzate nei movimenti del 1968 e successivi, erano finestre sulla speranza per un mondo migliore, aperto, inclusivo, dove si predicava la non violenza e contro tutte le guerre. Come dimostrato da FRUTTI PER KAGUA quella musica era una spinta in avanti nel panorama musicale, in anticipo sui movimenti che il mercato chiedeva.

I Rangers

Manifesto di Villa Pamphili Pop Festival 1972.

VIAREGGIO '71

La loro esibizione al festival pop di Viareggio dimostra che erano davvero bravi, sebbene non siano riusciti a diventare protagonisti come avrebbero meritato. Poi, forse, non avevano i giusti santi in Paradiso.

OGGI CI SIAMO ANCORA

Purtroppo poi le nostre strade si sono separate, io con gli studi e Riccardo con la musica; mi spiace solo che si sia esaurito tutto troppo in fretta. Siamo ancora buoni amici, ci sentiamo spesso e in qualche occasione ci vediamo. La mia attività si muove nell'ambito dell'arte visiva, linguaggio che non si può scindere dalla musica, soprattutto in un'epoca come questa dove la contaminazione dei linguaggi è sempre più stretta. Sono felice quando si parla di lui perché se lo merita; mi fa piacere che ci siano ancora persone che danno valore alla cultura musicale, soprattutto a quella che non è stata scritta solo dai grandi personaggi.

In via dei Cappuccini a Livorno i Capitolo 6 provano i brani del secondo Lp, mai completato (febbraio 1973). I tre in alto da sinistra a destra: Berti, Romani e Antonio Favilla. In basso da sinistra: Giovanni Galli e Bartolotti.

COLLEZIONISTA ANTIQUARIO
ACQUISTA
DISCHI IN VINILE LP 45 GIRI
POSTER
RIVISTE MUSICALI ANNI '60-'70
ANCHE INTERE COLLEZIONI
MASSIMA VALUTAZIONE
338 8357195

STONE MUSIC

LA COMMUNITY CON UN MILIONE DI APPASSIONATI DI MUSICA!

Stonemusic.it è il web-magazine connesso alle testate musicali di Sprea Editori: «Classic Rock», «Vinile» e «Prog». Ogni giorno tante news e articoli d'approfondimento per restare costantemente connessi con il mondo della musica italiana e internazionale!

CLASSIC ROCK | VINILE | PROG | POPULAR | STONE GUIDE | STONE ADVISOR | EVENTI | SHOP

ARTICOLI

NEWS

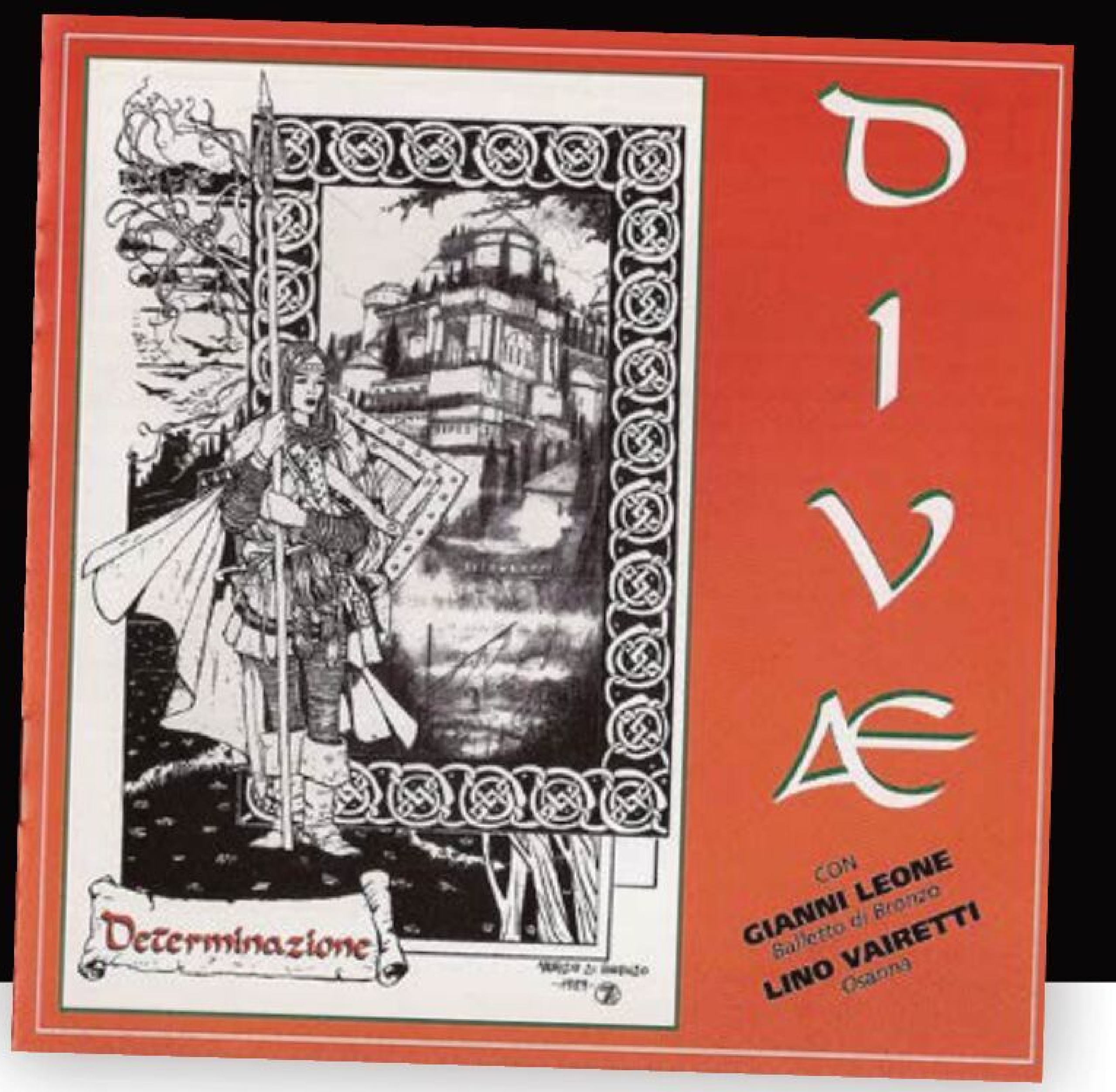
NOVITÀ! Da oggi nella sezione SHOP di Stonemusic.it potrai acquistare tutti i nostri prodotti: abbonamenti, arretrati, speciali, dischi e gadget!

Tony Levin & Images from a Life on the Road

Che Tony sia un fotografo di notevole livello ormai è cosa risaputa tra gli appassionati di musica, specialmente da quando i molteplici concerti dei **King Crimson** attuali, che ovviamente lo vedono sul palco, sono stati gustati quasi esclusivamente attraverso le sue immagini fuori dal palco, visto che **Robert Fripp** non ama che ci siano distrazioni visive nel corso delle serate. *Dopo Crimson Chronicles volume 1 – the '80s* del 2004, che racconta concerti, registrazioni e prove dei K.C. negli anni 80, arriva **Images from a Life on the Road.** Il nuovo libro di 240 pagine è reperibile su moonjunemusic.myshopify.com ($89 + spedizioni. Info: noanoamusic@moonjune.com). Il libro presenta una visione diversa da qualsiasi altra pubblicazione su cosa significhi essere in tour. Sono incluse 247 foto (b/n e a colori) di 81 artisti saliti sul palco con Tony in 40 anni: King Crimson, Peter Gabriel, Paul Simon, Sting, Peter Frampton, Stick Men, Levin Brothers, Robert Fripp, Steve Gadd, Vinnie Colaiuta, Manu Katchê, Terry Bozzio, Mike Portnoy, David Sancious, Jerry Marotta, Richard Tee, Pat Mastelotto, Gavin Harrison, David Cross, Mel Collins, Adrian Belew, Trey Gunn, Bill Bruford, Markus Reuter, Dave Spinozza, Mike Manieri, Chuck Mangione, David Sanborn, Bill Rieflin, David Spinozza, Jon Anderson, Jakko Jakszyk, David Rhodes e molti altri. Tony racconta anche storie su tutta la vita dell'essere in viaggio con la musica e su ogni singola foto.

News e ristampe

Il **Banco del Mutuo Soccorso** è al lavoro per il successore di TRANSIBERIANA, l'album su Inside Out che nel 2019 ha riportato il gruppo a pubblicare materiale inedito dopo IL 13 (1994). Il lavoro sarà intitolato L'ORLANDO FURIOSO, che era già in preparazione prima di TRANSIBERIANA, come annunciato da **Vittorio Nocenzi** durante numerose interviste. **Richard Barbieri**, ex **Japan** e **Porcupine Tree**, il 26 febbraio pubblica UNDER A SPELL su Kscope, successore di PLANETS + PERSONA del 2017. La Esoteric Recordings ristampa YEAR OF THE CAT di **Al Stewart**, edito nel 1976 e prodotto da **Alan Parsons**, che oggi ha curato la nuova masterizzazione direttamente dai nastri analogici originali. Stampato in box edizione limitata (2Cd+1Dvd) e in doppio Cd, in entrambi i casi è presente un concerto inedito (Paramount Theater, Seattle, ottobre 1976). La DeAgostini pubblicherà alcuni album interessanti nella collana "Prog Rock Italiano", edita in edicola solo in vinile e curata da Guido Bellachioma: un live inedito di **Demetrio Stratos** (Teatro S. Leonardo, Bologna, 4 febbraio 1979), STAIRWAY TO ESCHER dei **Bauhaus** (gruppo jazz rock italiano, nato sulle ceneri del Buon Vecchio Charlie; nuova copertina e rimasterizzato), DETERMINAZIONE dei **Divae** (nuova copertina sul fronte e originale sul gatefold interno, rimasterizzato, mai uscito in vinile) e TERTIUM NON DATUR degli **Ezra Winston** (inedito).

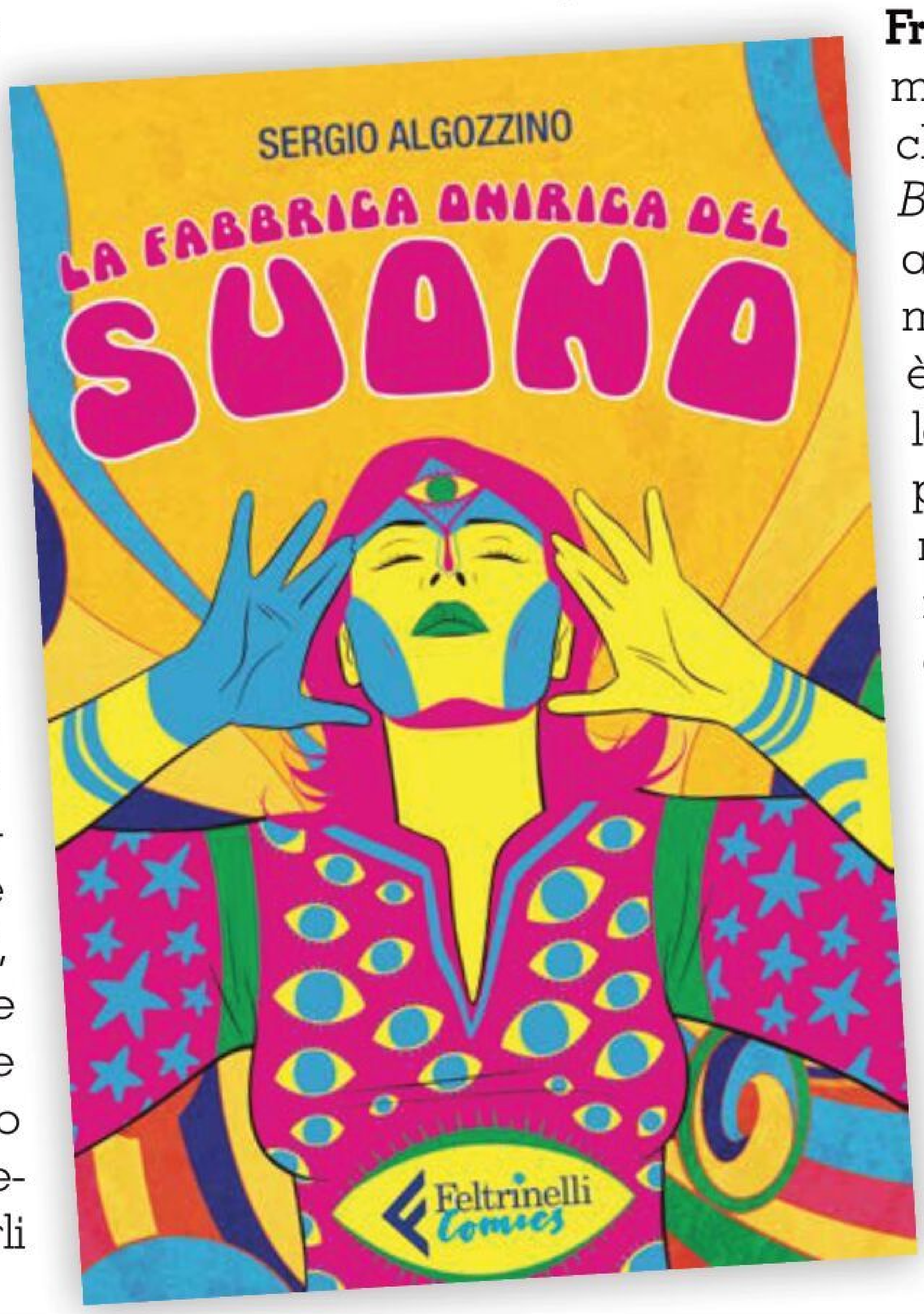


SEGUI IL CANALE SPOTIFY DI STONEMUSIC

(e inviaci la tua playlist rock! Le migliori verranno pubblicate tra le pagine di «Classic Rock»!)

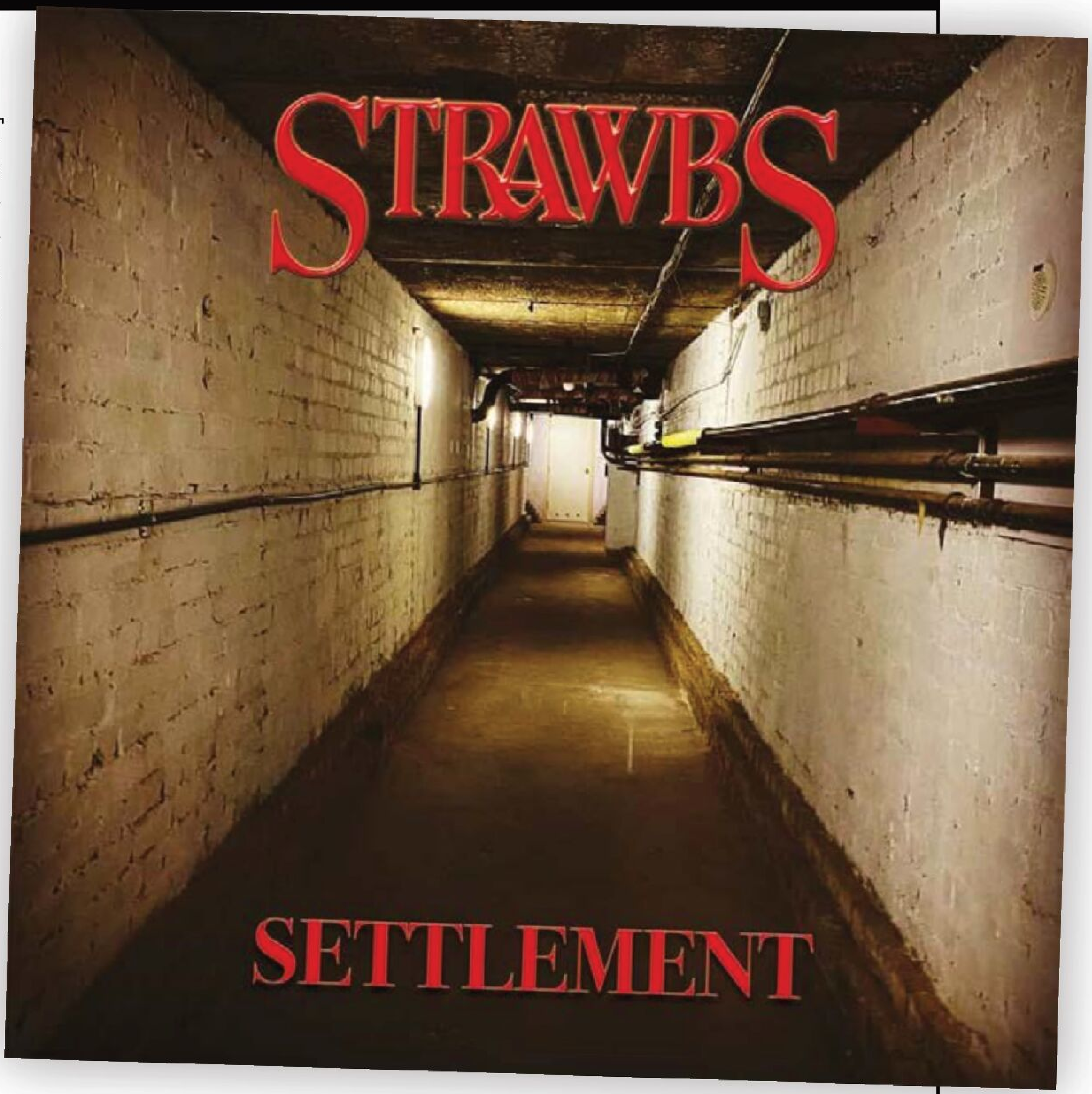
La fabbrica onirica del suono

Sergio Algozzino, fumettista siciliano, classe 1978, ha scritto e disegnato per Feltrinelli Comics *La fabbrica onirica del suono*, libro di 128 pagine. È la storia di un immaginario gruppo italiano di rock progressivo, a cavallo fra gli anni 60 e i primi 80, dai grandi palchi americani alle sagre di paese, fra litigi, battaglie politiche e crollo degli ideali, amicizie nate, spezzate e ritrovate. Il tutto raccontato in un contesto storico che attraversa il '68, il terrorismo e i raduni musicali, affollati quanto contestati, sullo sfondo delle trasformazioni (e dei compromessi) della musica popolare e d'autore nel nostro Paese. Così spiega l'autore: "Sono grande appassionato di prog. Non avendo potuto vivere gli anni storici, ho avuto la fortuna di prendere in pieno il revival dei 90, dove ero già consapevole del genere. Fu per me fantastico riuscire a incontrare e conoscere alcuni di quei grandi musicisti e interpreti, che non pensavo avrei mai potuto vedere dal vivo. Per quanto possa spendere parole sui maggiori o minori, la formazione che ho più nel cuore è il Banco, da adolescente recuperai tutti i loro vinili e fu un sogno vederli dal vivo la prima volta per il tour acustico di NUDO. Di lì a poco, collaborando spesso con un teatro palermitano, dilettandomi a suonare, ebbi la fortuna di poter conoscere e spendere molto tempo insieme a **Rodolfo Maltese** e **Francesco Di Giacomo**; con quest'ultimo si creò un bel rapporto grazie anche ai miei primi volumi da autore, come *Ballata per Fabrizio De André*, ovviamente amato anche da lui. Tanto che in un altro mio libro *Dieci giorni da Beatle*, la prefazione è proprio scritta da Francesco. Il mio nuovo lavoro è dedicato a loro due. Ho sempre pensato di voler scrivere intorno a quel periodo ma non amo creare storie documentaristiche, per quanto mi piaccia leggerle; cerco di usare l'argomento che mi interessa come pretesto per raccontare di persone ed emozioni, in fondo sappiamo bene che leggere libri su quegli anni non è così difficile, cerco quindi di raccontarli a modo mio. Spero che piaccia anche a chi non segue propriamente il prog, però è abbastanza ovvio che chi ne conosce i protagonisti e gli avvenimenti potrebbe *vivere* la storia su un piano diverso. È il mio gesto d'amore per quel momento storico e musicale".

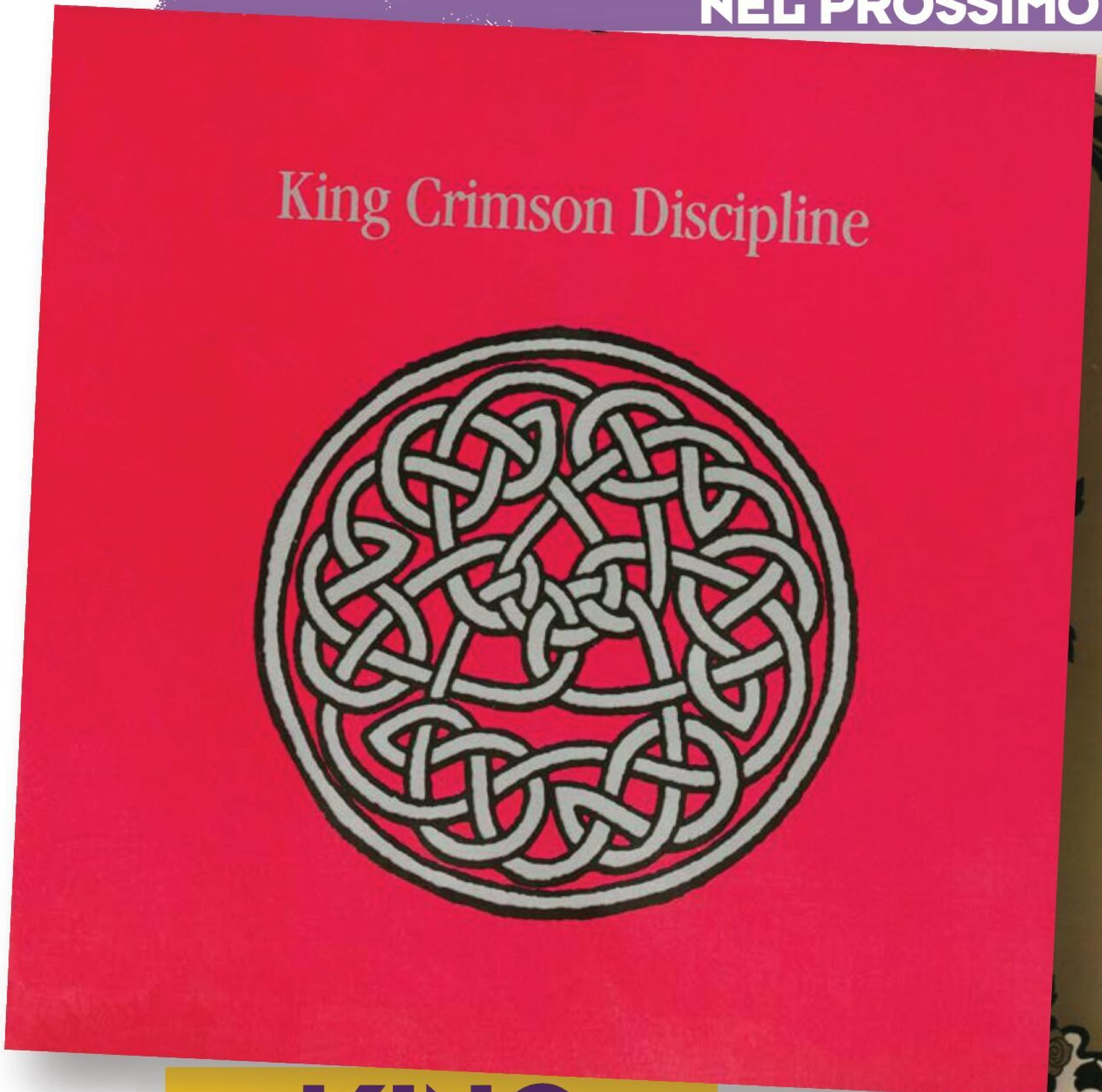


Nuovo album degli Strawbs

Il 26 febbraio la Esoteric Antenna pubblica SETTLEMENT degli storici **Strawbs** di **David Cousins**, che afferma: "L'album è qualcosa di straordinario. Non riesco a pensare a un'altra band che passi dal metal grunge alla cadenza di una storia di fantasmi irlandesi – o da una canzone in 6/8 a cantare in 4/4 su 5/4 in controtempo – in mezz'ora. Arriva in un momento di sconvolgimento politico e sociale, che i testi e le melodie delle canzoni riflettono. Sono immensamente orgoglioso di ciò che abbiamo realizzato". SETTLEMENT è prodotto da **Blue Weaver** che ha suonato le tastiere con gli Strawbs e i **Bee Gees** nel periodo d'oro degli anni 70. La registrazione è stata coordinata dallo studio di Blue in Germania. Gli Strawbs oggi sono, oltre a Cousins, **Dave Lambert**, **Chas Cronk**, **Dave Bainbridge** e **Tony Fernandez**. Come ospiti ci sono **John Ford**, altro ex membro degli Strawbs, **Cathryn Craig**, con la sua bella voce, e il bassista **Schalk Joubert**. Weaver riassume: "Gli Strawbs hanno rispolverato i propri strumenti e messo a punto la sofisticata tecnologia necessaria per la registrazione. Ci sono pochi precedenti di incisioni qualitativamente così elevate ed effettuate senza un solo incontro faccia a faccia, visti i problemi dovuti al Covid-19". SETTLEMENT è composto da 12 brani ed è edito sia in vinile, 180g, che in Cd: *Settlement*, *Strange Times*, *Judgement Day*, *Each Manner Of Man*, *The Visit*, *Flying Free*, *Quicksilver Days*, *We Are Everyone*, *Chorale*, *Champion Jack*, *Better Days* e *Liberty*.



NEL PROSSIMO NUMERO



KING CRIMSON

DISCIPLINE 40TH ANNIVERSARY

CAPSICUM RED

RED CANZIAN INTERVISTA

VULKAN

MADE IN SWEDEN

IL N° 35 SARÀ IN EDICOLA DAL 19 MARZO 2021

PROG ITALIA

Prezzo di copertina 9.90€
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it
Business Unit Manager: Alessandro Agnoli

La Divisione Musica di Sprea edita anche:
Classic Rock, Vinile, Hard Rock Magazine

Realizzazione Editoriale della versione italiana a cura di:
Contents s.r.l. diretta da Francesco Coniglio
A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione : Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Traduzioni: Simone Morelli
Collaboratori: Carmine Aymone, Lorenzo Barbagli, Carlo Camilloni, Diego Coniglio, Antonio De Sarno, Daryl Easlea, Dave Everley, Paolo Formichetti, Jo Kendall, Claudio Lodi, Giuliano Piccininno, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Chris Roberts, Pietro Scuderi, Tommy Udo, Franco Vassia, David West.
Foto: Guido Bellachioma, Leonardo Castelli, Brian Cooke/Redferns/Getty Images, Colin Davey/Evening Standard/Getty Images, Francesco Desmaele, Fabio D'Emilio, Gab Archive/Redferns/Getty Images, Armando Gallo, Nina Krømer, Chris Moorhouse/Evening Standard/Hulton Archive/Getty Images, Hajo Mueller, Ncj Archive/Mirrorpix/Getty Images, Kevin Nixon, Press/Marillion/ Dotcom/Niels Van Iperen, Miles Skarin, Pete Still/Redferns/Getty Images, Syndication/Mirrorpix/Getty Images, Terje Visnes.

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149
Per informazioni, potete contattarci allo 02 924321

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Maverick Greissing (Consigliere Delegato)

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing: Fabiano Magnani - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. +39 0292432244
emanuelamapelli@sprea.it
Events Production: Giulia Sprea (MInd Srl) - giulia@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Virgilio Cofano: tel. 02 92432295 – distribuzione@sprea.it
351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
Mail: abbonamenti@sprea.it
Fax: 02 56561221 – Tel: 02 87158225 (lun-ven / 9:00-13:00 e 14:00-18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.classicrockitalia.it/prog
Mail: store@sprea.it
Fax: 02 56561221 – Tel: 02 87158225 (lun-ven / 9:00-13:00 e 14:00-18:00)
WhatsApp: 329 3922420 - www.sprea.it

FOREIGN RIGHTS
Gabriella Re: tel . 02 92432262 - gabriellare@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Marcella Gavinelli, Alessandro Bisquola, Nicolò Digiuni, Tamara Bombelli, Luca Patrian
Coordinamento: Gabriella Re, Silvia Vitali, Roberta Tempesta, Laura Vezzo, Laura Galimberti, Michela Lampronti, Francesca Sigismondi, Tiziana Rosato, Milena Sacchi
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Sara Palestra, Désirée Conti - amministrazione@sprea.it
Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X

Direttore Responsabile: Luca Sprea
Distributore per l'Italia: Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate

Distributore per l'Estero: So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI) Tel +39 02 66030 400 - Fax +39 02 66030 269 - sies@sodip.it

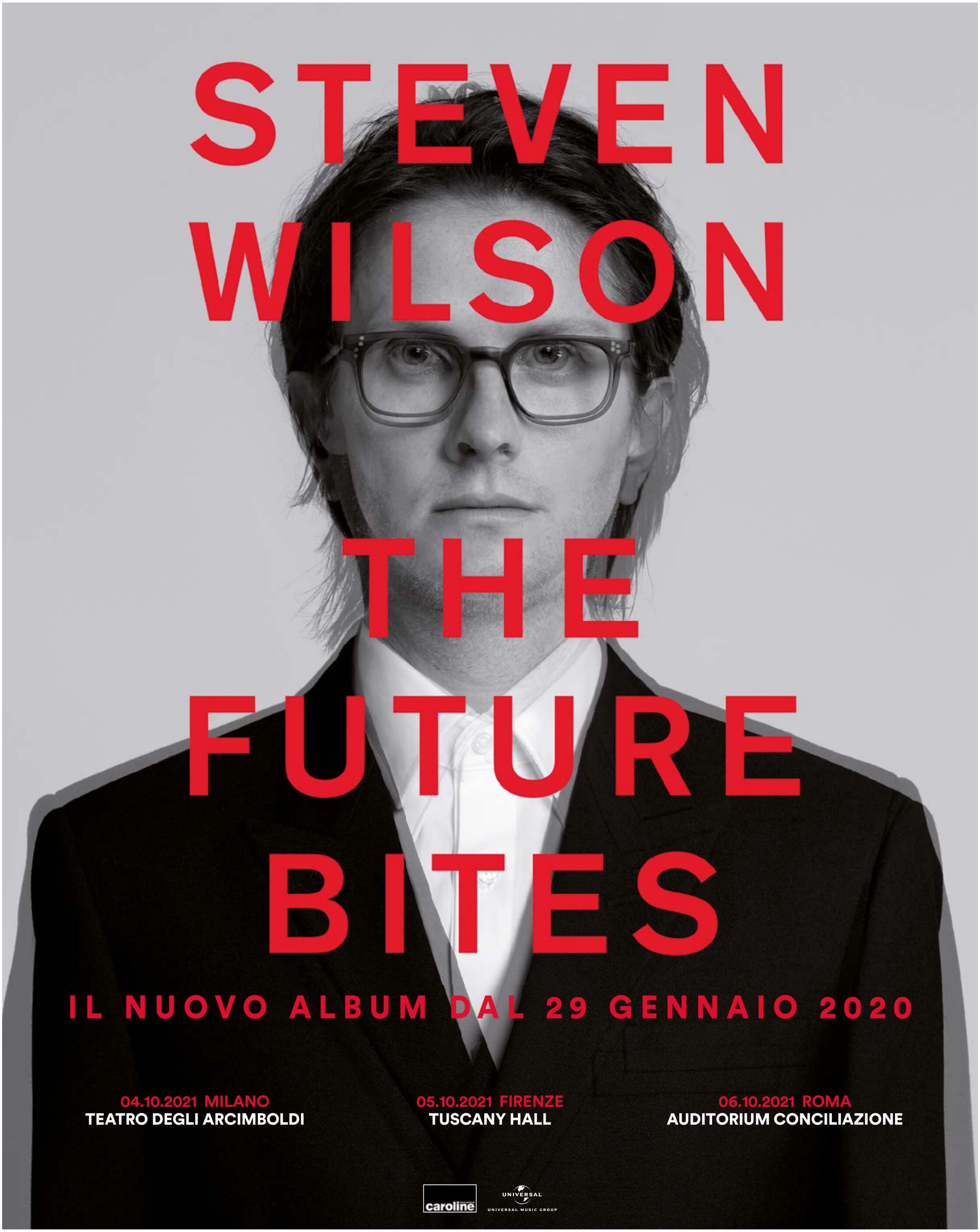
Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.- Future plc (UK)

Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e di diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare - e se del caso regolare - le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali (Codice Privacy d.lgs. 196/03). Nel vigore del D.Lgs 196/03 il Titolare del trattamento dei dati personali, ex art. 28 D.Lgs. 196/03, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Per informazioni potete contattarci allo 02924321. La stessa La informa che i Suoi dati, eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea, verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato anche per attività connesse all'azienda. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea. In ogni momento Lei potrà chiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 7 e ss. del D.Lgs. 196/03 mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

FUTURE
Contenuti su licenza: Gli articoli in questa pubblicazione sono riprodotti o tradotti da Prog di cui i diritti e la licenza appartengono a Future Publishing Limited, di Future plc group company, UK 2020. Tutti i diritti sono riservati. Prog, è il marchio dato in licenza da Future Publishing Limited.


STEVEN
WILSON
THE
FUTURE
BITES
IL NUOVO ALBUM DAL 29 GENNAIO 2020
04.10.2021 MILANO
TEATRO DEGLI ARCIMBOLDI
05.10.2021 FIRENZE
TUSCANY HALL
06.10.2021 ROMA
AUDITORIUM CONCILIAZIONE
caroline
UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP

PROG ITALIA

BACIO DELLA MEDUSA
ANIMACUSTICA

ROVESCIO DELLA MEDAGLIA
CONTAMINAZIONE 2.0

VIOLA NOCENZI
L'ALBUM

STEVEN WILSON
WHERE ARE YOU GOING?

BIMESTRALE ▸ #34 ▸ € 9,90
P.I. 20-01-21 ▸ FEBBRAIO-MARZO 2021